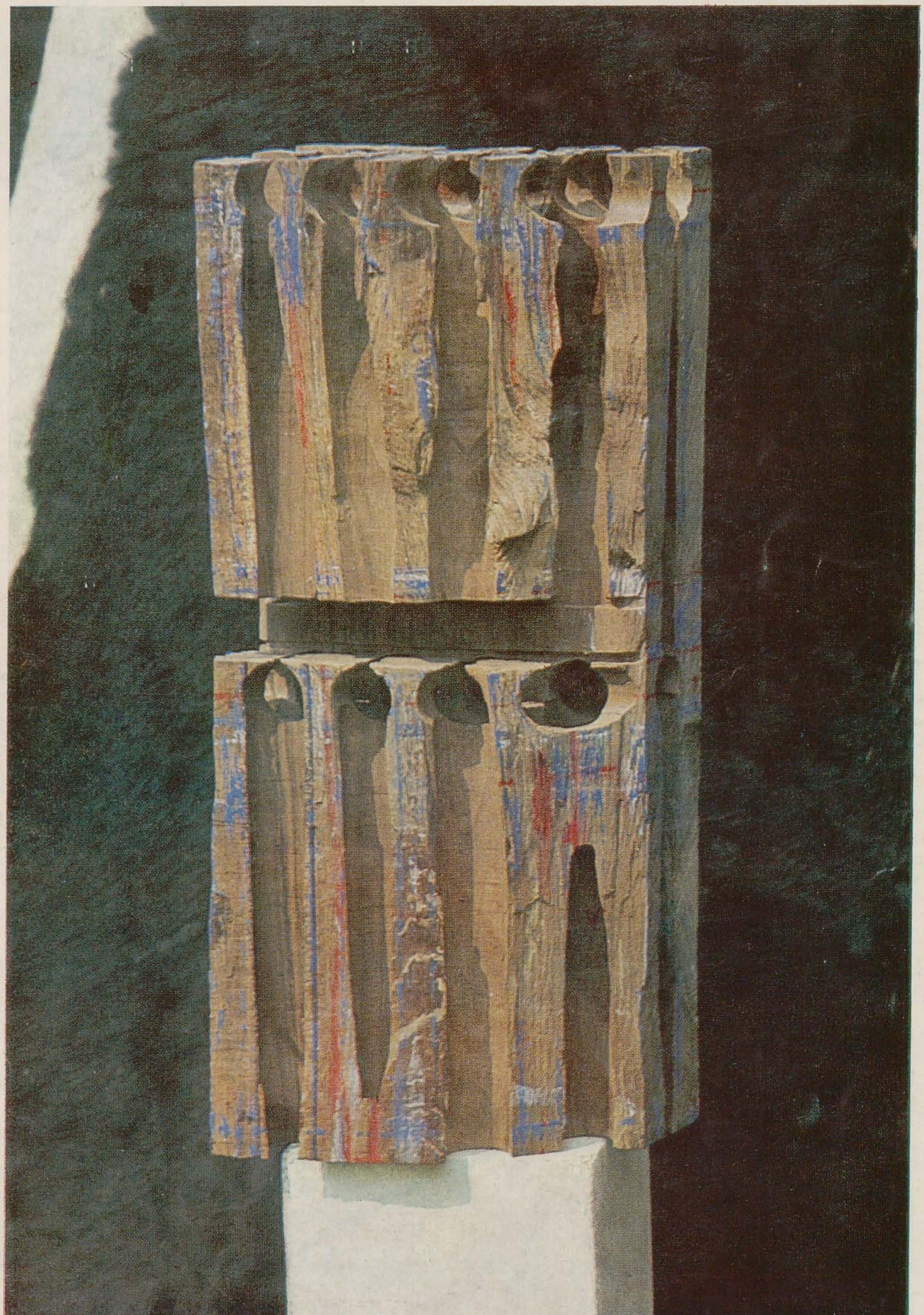
arta

ANUL XXXIII NR. 1/1986



arta

ANUL XXXIII NR. 1/1986

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drișcu

MACHETA ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartojan, Vasile Știrbu, Catrinel Trancă, Eugeniu Lupu, Mihai Oroveanu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Mihai Oroveanu, Eugeniu Lupu

Redacția mulțumește artiștilor și colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziție.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui Abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180—6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România.

	1	O epocă de aur	Ion Irimescu
	2	Telegramele adresate tovarășului Nicolae Ceaușescu și tovarășei Elena Ceaușescu de către Uniunea Artiștilor Plastici	
EDITORIAL	3	Înflăcăratul omagiu	Arta
CRONICA	4	O secțiune investigatoare: trienala de design	Horia Horșia
	7	Stîlpii înaripați ai lui Ovidiu Maitec	Vasile Drăguț
FIȘE PENTRU ISTORIA ARTEI ROMÂNEȘTI	12	Personalități și grupări feminine în artele plastice	Andrei Pintilie
ATELIER	14	Rodica Mazilescu, Flavia Creangă, Monica Vaida, Ioana Bătrînu, Daniela Grușevschi, Alexandra Gheorghe, Hortensia Masichievici	
PROFIL	22	Lucia Ioan	Mihai Ispir
	23	Maria Billek-Fratoștițeanu	Cătălin Davidescu
	24	Ioana Kassargian	Adrian Guță
	26	Carnet de critic (XII)	Mihai Drișcu
	28	Jurnalul galeriilor	Theodor Redlow, Marius Tătaru,
CĂRȚI/IDEI	36	Horia Horșia: « Gabriela Pătulea Drăguț »; Geta Brătescu: «Atelier continuu»; Ioan Horga: Renoir	Mihai Drișcu Anca Vasiliu
	38	Meridiane	Olga Bușneag Adina Kenereș
COPERTA	I	Cariatidele, lemn	Ovidiu Maitec
	IV	Obiecte prezentate la Trienala de design	Dragoș Gheorghiu, Svetlana Utto, Cristian Vasile

	1	Une époque d'or	Ion Irimescu
	2	Télégrammes adressés au camarade Nicolae Ceaușescu et à la camarade Elena Ceaușescu par l'Union des arts plastiques	
EDITORIAL	3	Le fervent hommage	Arta
CHRONIQUE	4	Une section d'investigation: La Trienalede de sign	Horia Horșia
	7	Les colonnes ailées d'Ovidiu Maitec	Vasile Drăguț
FICHES POUR UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	12	Personnalités et groupements féminins de l'art plastique	Andrei Pintilie
ATELIER	14	Rodica Mazilescu, Flavia Creangă, Monica Vaida, Ioana Bătrînu, Daniela Grușevschi, Alexandra Gheorghe, Hortensia Masichievici	
PROFIL	22	Lucia Ioan	Mihai Ispir
	23	Maria Billek-Fratoștițeanu	Cătălin Davidescu
	24	Ioana Kassargian	Adrian Guță
	26	Le carnet du critique (XII)	Mihai Drișcu
	28	Le journal des galéries	Theodor Redlow, Marius Tătaru,
LIVRES/IDÉES	36	Horia Horșia: « Gabriela Pătulea Drăguț »; Geta Brătescu: «Atelier continu »; Ioan Horga »: « Renoir »	Mihai Drișcu, Anca Vasiliu
	38	Méridiens	Olga Bușneag, Adina Kenereș
COUVERTURE	I	Les Cariatides, bois	Ovidiu Maitec
	IV	Objets exposés à la Triennale de design	Dragoș Gheorghiu Svetlana Utto Cristian Vasile

	1	Золотая эпоха	Ион Иримеску
	2	Телеграммы направленные Союзом Художников товарищам Николае Чаушеску и Елена Чаушеску	
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	3	Пламенный почёт	Арта
ХРОНИКА	4	Исследовательское рассечение: трехлетняя выставка дизайна	Хория Хоршия
	7	Крылатые столбы скульптора Овидиу Майтек	Василе Дрэгуц
КАРТОЧКИ ДЛЯ ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	12	Личности и женские группировки в искусстве	Андрей Пинтилие
АТЕЛЬЕ	14	Родика Мазилеску, Флавия Креангэ, Моника Вайда, Иоана Бэтрыну, Даниела Грушевски, Александра Георге, Хортенсия Масикиевич	
ПРОФИЛЬ	22	Лучия Иоан	Михай Испир
	23	Мария Биллек-Франтоштицеану	Кэтэлин Давидеску
	24	Иоана Кассарджиан	Адриан Гуцэ
	26	Блокнот искусствоведа (XII)	Михай Дришку
	28	Журнал галерей	Теодор Редлов, Марюс Тэтару,
КНИГИ/ИДЕИ	36	Хория Хоршия: «Габриела Пэтулеа Дрэгуц»: Джета Брэтеску: « Непрерывное ателье »; Иоан Хорга: « Ренoар »	Михай Дришку, Анка Василиу
	38	Меридианы	Ольга Бушняг, Адина Кенереш
ОБЛОЖКА	I	Кариатиды (дерево)	Овидиу Майтек
	IV	Трехлетняя выставка дизайна (экспонаты)	Драгош Георгиу, Светлана Утто, Кристиан Василе

https://biblioteca-digitala.ro

Pictură de Ion Bitzan

O EPOCĂ DE AUR

Cunoscută ne este epoca lui Pericle, considerată și denumită în trecut și astăzi « Secolul de aur » al anticei cetăți Atena.
Mărturia acestei grandioase epoci, de o puternică efervescență spirituală, o constituie marea moștenire formată din inestimabilele comori de artă create în această perioadă, rezultat al impetuoasei dezvoltări a tuturor energiilor și talentelor poporului atenian. Numai în astfel de fericite momente ce apar în viața unui popor pot să se dezvolte și artele, cultura în toată complexitatea ei, integrîndu-se organic în fluxul dezvoltării multilaterale a unei societăți.
Astăzi, noi, cetățeni ai marii cetăți pe care cu mîndrie o numim România, putem afirma cu legitimă mîndrie, cu certitudine și demnitate, că trăim glorioasele momente ale « Epocii de aur », timp al marilor înfăptuiri socialiste în climatul căruia toate artele își găsesc cu prisosință terenul viu de românească sevă creatoare. Din darurile ei își extrage forța întreaga noastră artă, creind opere nemuritoare, complexe și reprezentative, demne de această strălucită « Epocă de aur » pe care, cu îndreptățită mîndrie, o numim « Epoca Nicolae Ceaușescu ». Ele sînt semnele unui timp ce va rămîne în viitor ca momentul crucial al pășirii României în marea familie a celor mai civilizate, mai cunoscute și stimate țări din lume, ca un « Secol de aur » ce poartă amprenta făuritorului său.

ION IRIMESCU

Artist al Poporului, Președintele Uniunii Artiștilor Plastici

TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU

SECRETAR GENERAL

AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

PREŞEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

MULT IUBITE ŞI STIMATE TOVARĂŞE NICOLAE CEAUŞESCU

Dînd glas celor mai profunde sentimente de preţuire şi recunoştinţă, artiştii plastici din patria noastră doresc să vă ureze cu prilejul Zilei Dumneavoastră de naştere, viaţă îndelungată, sănătate deplină, fericire, putere de muncă, spre a desăvîrşi măreaţa operă de ctitorie a României moderne, pentru binele şi prosperitatea continuă a naţiunii noastre, pentru triumful cauzei socialismului şi comunismului.

Gîndurile noastre cele mai înalte şi însorite se îndreaptă în acest mare ceas sărbătoresc către Dumneavoastră, cel mai iubit fiu al poporului, cea mai proeminentă personalitate a istoriei noastre noi, ca expresie vibrantă a dragostei neţărmurite ce V-o purtăm. Ne-aţi învăţat să cutezăm, să ne dăruim întreaga energie creatoare, fără precupeţire poporului şi partidului, zidirii nobilei şi uriaşei construcţii a socialismului pe străbun pămînt românesc; ne-aţi învăţat să înfrîngem bărbăteşte greutăţile, să păşim înainte încrezători, să ne realizăm ca oameni noi, cu ardentă conştiinţă civică, pentru care Vă aducem încă odată cele mai fierbinţi mulţumiri.

Întregul popor al ţării noastre Vă este profund recunoscător pentru inestimabila Dumneavoastră contribuţie la transformările fără precedent pe care le-a cunoscut ţara, la dezvoltarea unei economii puternice, moderne, din ce în ce mai complexe şi a unei culturi şi arte înfloritoare, care fac ca România să fie astăzi privită cu stimă şi respect în lume, care ne îndreptăţesc să numim, cu mîndrie, cele două decenii cu adevărat istorice pe care le-am străbătut de la cel de al IX-lea Congres al Partidului EPOCA NICOLAE CEAUŞESCU.

Ne sînt pururi vii în suflet pildele de consecvenţă revoluţionară şi adîncă simţire patriotică pe care ni Le-aţi dat, ne-au stimulat întotdeauna iniţiativele Dumneavoastră îndrăzneţe şi vizionare, ne-a călăuzit cu limpezime în viaţă şi în munca noastră, geniala Dumneavoastră gîndire teoretică, implicînd în profunzime toate planurile existenţei umane. Vedem în Dumneavoastră pe omul ales şi providenţial care ne-a redat demnitatea istoriei, care a pus în cea mai strălucitoare lumină iubirea de ţară, devotamentul faţă de idealurile poporului şi faţă de trainicele cuceriri ale socialismului, care a realizat o unitate de nezdruncinat între popor şi partid, o unitate de nezdruncinat între toţi cetăţenii patriei, însufleţiţi de năzuinţe comune, înfrăţiţi prin muncă.

Mult iubite şi stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, permiteţi-ne cu această fericită ocazie, să Vă asigurăm din nou că artiştii plastici vor pune toată energia, forţa lor de muncă şi talentul lor în crearea unor opere cu înalt mesaj militant, cu generoase deschideri umaniste, opere inspirate din activitatea eroică a constructorilor socialismului, valorificînd în acelaş timp cele mai preţioase filoane ale tradiţiei populare, către care ne întoarcem mereu spre un veşnic izvor de viaţă. Ne angajăm ca prin arta noastră, prin prezenţa noastră şi manifestările noastre concrete în viaţa cetăţii să merităm numele de artişti comunişti, să înfăptuim în chip exemplar sarcinile pe care ni le-a trasat Congresul al XIII-lea al Partidului Comunist Român.

Sîntem ferm hotărîţi să adăugăm bogatului tezaur de opere şi monumente create în ultimii douăzeci de ani, opere şi monumente animate de adînc spirit revoluţionar şi patriotic, ce configurează o veritabilă renaştere artistică, lucrări noi, reprezentative, pe măsura temelor lor valoroase, capabile să contribuie la modelarea unei noi personalităţi umane.

Numele Dumneavoastră, opera Dumneavoastră impresionantă sînt gravate cu litere de aur în sufletul nostru, în sufletul poporului nostru. Din adîncul fiinţei, convinşi fiind că numai avîndu-Vă mereu în fruntea Partidului şi statului ne vom împlini cele mai scumpe vise, vom dobîndi progresul neîntrerupt al patriei, ascensiunea ei pe noi culmi de civilizaţie şi progres, Vă urăm un călduros şi tradiţional: LA MULŢI ANI !

Dorim, deasemenea, să prindă viaţă marile Dumneavoastră idei şi remarcabile stăruinţe privind politica internaţională actuală, îndreptate către dezarmare nucleară şi destindere, către cooperare şi convieţuire paşnică, salvgardînd astfel destinul pe care îl merită umanitatea, valorile ei materiale, morale şi spirituale cele mai de preţ. Păşim cu încredere în noul an, mîndri că prin vocea preşedintelui nostru se rosteşte vocea raţiunii, că oriunde astăzi în lume, numele de NICOLAE CEAUŞESCU se alătură ca un măreţ şi însufleţitor simbol, numelui Păcii pe pămînt.

UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

TOVARĂŞEI ACADEMICIAN DOCTOR INGINER
ELENA CEAUŞESCU
MEMBRU AL COMITETULUI POLITIC EXECUTIV
AL COMITETULUI CENTRAL
AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN
PRIM-VICEPRIM-MINISTRU
AL GUVERNULUI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

MULT STIMATĂ ŞI IUBITĂ TOVARĂŞĂ ELENA CEAUŞESCU

Acum în preajma unui emoţionant moment aniversar, cu toată căldura sufletului, artiştii plastici din patria noastră doresc să Vă exprime înaltele lor sentimente de preţuire, dragoste şi recunoştinţă profunde pe care Vi le nutresc, să Vă ureze fericire, viaţă îndelungată şi sănătate deplină, aceeaşi excepţională putere de muncă, pusă neprecupeţit, cu fierbinte patos revoluţionar, în slujba desăvîrşirii idealurilor celor mai scumpe ale poporului, în slujba cauzei socialismului, a propăşirii continue a naţiunii noastre, a prestigiului ştiinţei româneşti în lume, din ce în ce mai răsunător, de care numele Dumneavoastră este indisolubil legat.

Pentru creatorii plastici, ca şi pentru întregul popor viaţa şi activitatea Dumneavoastră sînt pilde strălucitoare de dăruire şi abnegaţie, de vibrant patriotism, un mănunchi bogat de virtuţi alese ca om, activist de partid, savant de renume mondial. Întruchipaţi simbolul mamei devotate, atît de drag şi adînc încrustat în inima poporului nostru, omul politic ferm şi consecvent, punînd în practică exemplar marile hotărîri ale partidului şi statului nostru, vădind în toate remarcabilă luciditate şi o neasemuită înţelepciune, o vastă experienţă revoluţionară şi o intuiţie deosebit de vie a evoluţiei istorice.

Aţi adus o contribuţie deosebită la stimularea energiilor creatoare ale femeii, punerea în valoare, ca niciodată pînă acum, a puterii ei de muncă, a resurselor ei de inventivitate şi înaltă compltenţă. V-a preocupat şi Vă preocupă în cel mai înalt grad probleme fundamentale ale formării viitorilor specialişti pentru viaţă, pentru necesităţile mereu crescînde ale societăţii noastre, ale dezvoltării conştiinţei socialiste a oamenilor, împliniţi prin muncă, spre întărirea şi progresul continuu al patrei noastre, prin sentimentul participării active la marea construcţie socială şi spirituală în care ne-am angajat cu elan, neprecupeţind nici un efort.

Încrederii pe care o arătaţi viitorului ei, vom răspunde dînd viaţă cu nestrămutată hotărîre istoricelor hotărîri ale Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român, zămislind o artă pe măsura eroicului nostru timp, inspirată de epopeea construcţiei socialiste, străbătută de filoanele preţioase ale spiritualităţii populare şi ale tradiţiei noastre culturale, de nobilă esenţă umanistă. Vom căuta cele mai inspirate armonii de culori şi forme, acel sens generos şi tonic al existenţei, care să sădească în om simţămîntul stabilităţii şi al duratei, ataşament faţă de istorie şi de ţară, faţă de cuceririle socialismului. Vă asigurăm pe Dumneavoastră personal, pe tovarăşul Nicolae Ceauşescu, Secretarul general al partidului, Preşedintele ţării, căruia i-aţi fost şi îi sînteţi luminoasă tovarăşă de viaţă şi de luptă, că vom face tot ce ne stă în putinţă să servim destinul nou al culturii naţionale, îmbogăţindu-i tezaurul cu opere care să preamărească realitatea minunată a zilelor noastre, să servim, cu fierbinte convingere revoluţionară, ţelurile partidului şi aspiraţiile poporului.

Pentru tot ce reprezentaţi cu atîta strălucire în inima poporului nostru, permiteţi-ne şi nouă, artiştilor plastici să aducem cele mai respectuoase şi alese omagii, să Vă spunem din adîncul inimii, după străvechiul şi bunul obicei românesc: LA MULŢI ANI !

UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNFLĂCĂRATUL OMAGIU

Înscrisă cu litere de aur în măreața cronică a istoriei naționale, sărbătorirea plină de respectul și venerația întregului popor a zilei de naștere a tovarășului Nicolae Ceaușescu, întemeietorul României contemporane, personalitate de înalt prestigiu a vieții politice internaționale, are loc în atmosfera de puternică angajare a partidului și poporului de a cinsti, prin deosebite fapte de muncă, aniversarea a 65 de ani de la crearea gloriosului nostru partid comunist.

Cu deplină mîndrie patriotică este evocată calea parcursă de România socialistă în perioada de după Congresul al IX-lea, care a marcat începutul unui timp istoric fără precedent: cele peste două decenii de avînt și prosperitate — anii celor mai rodnice și strălucite realizări din istoria patriei, ani care poartă pecetea decisivă a gîndirii și acțiunii clarvăzătoare, științifice și revoluționare a conducătorului partidului și statului nostru, a marelui strateg al civilizației socialiste românești — au fost definite de către întreaga națiune drept o epocă distinctă, « Epoca Nicolae Ceaușescu ». Așa cum sublinia secretarul general al partidului, Congresul al IX-lea a descătușat energiile creatoare ale poporului. Înlăturînd o serie de șabloane și dogme de gîndire, acest congres a pus în fața partidului sarcina edificării socialismului cu poporul, pentru popor, pornind de la condițiile concrete din România și aplicînd principiile materialist-dialectice ale socialismului științific, adevărurile general valabile la realizările social istorice din țara noastră.

Unui țel de profundă substanță umanistă — satisfacerea tot mai deplină a cerințelor materiale și spirituale ale oamenilor muncii — îi este subordonată întreaga concepție elaborată de secretarul general al partidului, care o definește astfel: « . . . Ne-am gîndit să stabilim obiectivul strategic al făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate avînd în vedere toate laturile vieții sociale — baza materială, conducerea și dezvoltarea democrației, rolul tot mai important al științei, activitatea ideologică, politico-educativă. Am dat formularea « multilateral dezvoltată » societății noastre viitoare pentru a nu se crea neînțelegeri, pentru a nu se lăsa loc neglijării vreunei laturi a activității, pentru a nu se trage concluzia că vorbind de societatea socialistă dezvoltată ne-am referi numai, sau mai cu seamă, la dezvoltarea bazei materiale ». Pentru realizarea noii orînduiri, sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu « sînt necesare nu numai mijloace materiale, ci, în primul rînd, transformarea omului. Pînă la urmă, omul este forța hotărîtoare a tuturor transformărilor din societate, din lume. Omului trebuie să-i acordăm deci toată atenția, transformării lui. Trebuie să asigurăm crearea omului de tip nou, combativ, ferm, care să asigure făurirea noii orînduiri sociale ». Societatea socialistă multilateral dezvoltată, preciza secretarul general al partidului « trebuie să creeze condiții optime pentru manifestarea plenară a fiecărei categorii sociale, pentru afirmarea multilaterală a fiecărui cetățean în viața societății, pentru punerea deplină în valoare a capacităților creatoare ale tuturor oamenilor muncii. Îmbinînd armonios interesele personale cu interesele generale ale întregii colectivități, orînduirea noastră asigură fiecăruia posibilitatea de a sluji, prin tot ce are mai bun, idealul măreț al transformării revoluționare a societății pe calea comunismului, de a contribui la mersul înainte al patriei spre culmi tot mai înalte de progres și civilizație ».

Necesitatea de a asigura fiecărui individ, fiecărui cetățean posibilitățile, șansele, motivația afirmării creatoare este astfel exprimată: « Noi dorim să muncim în așa fel încît și muncitorul, și țăranul, și scriitorul, și pictorul, și compozitorul, și omul de știință, să poată crea, să poată pune tot ceea ce are mai de preț în slujba omului, a bunăstării sale ». În aceste două decenii numele Ceaușescu, simbolul Ceaușescu întruchipează progresul în accepțiunea sa cea mai cuprinzătoare; pentru țara noastră acest nume este pentru totdeauna legat de introducerea unei dimensiuni noi, dimensiunea viitorului. Rezultatele viziunii sale unitare în elaborarea strategiei revoluționare a progresului țării — cuprinzînd organizarea și conducerea întregii economii, a tuturor sectoarelor activității sociale — nu au întîrziat să se arate, astfel că analiza sintetică a marilor realizări ale « Epocii Nicolae Ceaușescu » exprimă, între altele, remarcabila constanță a dinamismului creșterii economice, țara noastră situîndu-se printre țările cu cel mai înalt ritm de dezvoltare economică. (Astfel, din 1966 pînă în 1985, venitul național a crescut într-un ritm anual de 7,8 la sută, producția industrială cu 9,7 la sută, volumul investițiilor cu 8,2 la sută iar al fondurilor fixe cu 8,9 la sută; din totalul fondurilor fixe ce compun baza avuției naționale, apreciate în anul precedent la 2860 miliarde lei — față de 503 miliarde lei în 1965 — aproximativ 90 la sută au fost puse în funcțiune în ultimele două decenii; a sporit, în acest cadru, și venitul național pe locuitor de la 8700 lei în 1965 la peste 36000 în 1985).

Pe temeliile trainice ale înfăptuirilor de pînă acum s-au trasat — de către Congresul al XIII-lea al partidului liniile de dezvoltare viitoare a economiei românești, de trecere la o nouă calitate a dezvoltării sale, cerută de ansamblul structurilor societății noastre, accentuarea în actualul cincinal și în cele viitoare — laturilor de creștere intensivă, astfel că, așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, « în anul 2000 România va fi o țară socialistă multilateral dezvoltată, atît din punct de vedere al industriei, agriculturii, învățămîntului, științei și culturii, cît și al nivelului general de viață și civilizație al poporului ». Accelerarea transformării cunoașterii științifice în factor de putere economică a fost just înțeleasă de Partidul Comunist Român, care a elaborat o strategie politică unitară, acordînd cercetării științifice și tehnologiei o importanță de prim ordin; la temelia acestei politici se află ideile tovarășului Nicolae Ceaușescu conform cărora « Nu se poate concepe făurirea unei societăți dezvoltate, nu se poate concepe comunismul, fără a așeza la baza sa cele mai înalte cuceriri ale științei și tehnicii, cele mai noi cuceriri ale cunoașterii ».

În această imensă activitate, un rol proeminent revine Consiliului Național al Științei și Învățămîntului, sub conducerea de înaltă competență a tovarășei academician doctor inginer Elena Ceaușescu, eminent om politic și ilustru savant al lumii contemporane, care și-a consacrat întreaga energie activității de îndrumare permanentă a cercetării, învățămîntului și culturii românești, orientării ferme a potențialului științific și tehnic al țării în direcția soluționării problemelor fundamentale ale economiei naționale, perfecționării continue a procesului instructiv-educativ din țara noastră. « Crearea Consiliului Național al Științei și Învățămîntului — sublinia tovarășa Elena Ceaușescu în cuvîntarea la încheierea lucrărilor Congresului științei și Învățămîntului — asigură condițiile necesare unirii și mai strînse a științei cu învățămîntul, întăririi conlucrării lor cu producția, în vederea înfăptuirii programelor de cercetare și formare a cadrelor, a introducerii și mai rapide a cuceririlor progresului tehnico-științific în toate domeniile de activitate ».

La dubla aniversare ce marchează luna începutului de an, toată stima și prețuirea artiștilor plastici își găsește concretizarea și în lucrările prezentate în expoziția omagială de la sălile Dalles.

« Epoca Nicolae Ceaușescu » materializează și rezultatele unei concepții umaniste, revoluționare despre cultură — literatură — artă, iar unul dintre însemnele acestei epoci este Festivalul național « Cîntarea României ». Încă de acum zece ani, tovarășul Nicolae Ceaușescu a inițiat această adevărată strategie națională a creației spirituale, ca expresie a democrației culturale participative în sensul creației, prin care funcțiile civilizatoare ale culturii se îmbină cu cele spiritualizatoare, ducînd la perfecționarea integrală a condiției umane. Festivalul demonstrează, cu o mare forță de convingere, ceea ce secretarul general al partidului numea « geniul creator al poporului nostru, sensibilitatea sa artistică deosebită, precum și capacitatea de a îmbina armonios tradiția artei milenare pe care o moștenește cu activitatea de creație inspirată de măreața ctitorie revoluționară pe care o realizează în prezent . . . »

Valoarea formativă a artei, puterea ei de a pătrunde modelator în conștiința și sensibilitatea oamenilor vin din munca și psihologia poporului, din puterile constructive ale acestuia, din idealurile și aspirațiile sale: «Operele de artă trebuie să dea viață activității tumultoase a poporului în toate domeniile vieții sociale . . ., să dezvolte gustul pentru frumos, pentru înaltele valori morale ale societății ».

Înflorirea fără precedent a activității artistice decurge din angajarea sa socială și patriotică, din funcțiile social-educative pe care le îndeplinește, din faptul că ea satisface nevoi spirituale reale ale societății. Unitatea ideologică și diversitatea stilistică sînt caracteristici evidente ale artei din această perioadă, căci, așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, în condițiile marilor schimbări revoluționare prin care trece societatea noastră « . . . viața poporului este infinită în diversitatea ei. Așa concepem să fie și arta ».

Realitatea umană a patriei reprezintă pentru artă un izvor veșnic viu, o garanție de forță morală în măsura în care, pentru contemporanii noștri, arta alcătuiește « cronica clocotitoarei epoci în care trăim, tabloul impresionant al muncii eroice și al vieții noi a națiunii noastre, ampla frescă a transformărilor revoluționare ale societății românești ».

ARTA

https://biblioteca-digitala.ro

o secțiune investigatoare

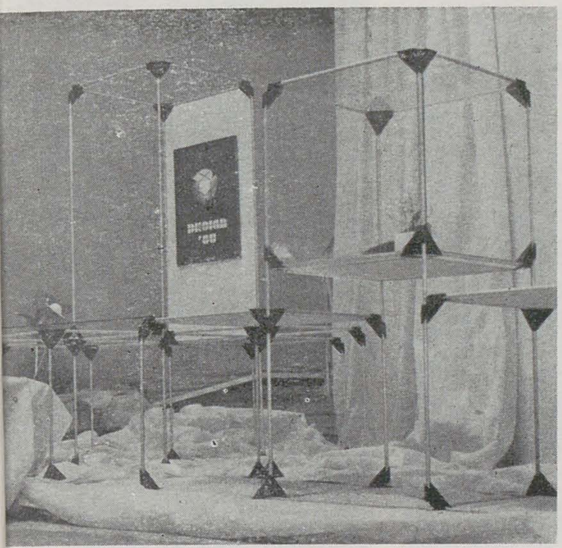
Creșterea economică intensivă, modernizarea structurilor de producție, ridicarea continuă a calității produselor, sporirea productivității muncii sînt direcții clar conturate în documentele de partid. În urmărirea unei noi calități în toate domeniile s-a subliniat, în repetate rînduri, componenta umanistă și culturală a cercetării artistice implicate în producția industrială. Pentru o industrie competitivă pe plan internațional, cum este cea românească, este imperios necesară contribuția designer-ului industrial; sarcinile de înnoire a producției în actualul cincinal pot fi realizate doar pe această cale.
Pornind de la realitățile furnizate de cea de a doua trienală de design — iar instituționalizarea acestei manifestări expoziționale presupune depășirea stadiului « copilăriei » design-ului autohton — trebuie să avem în vedere — dincolo de tradiționalul bilanț al posibilităților domeniului — perspectiva sarcinilor viitoare. În expoziție se constată preponderența design-ului de produs *și mai puțin preocuparea pentru* sisteme de obiecte. *Tocmai de aceea, trienala seamănă — și nu numai pentru « nespecialiști » — cu un tîrg de mostre; soluția adoptată este etalarea, pe nuclee expoziționale, pe « secțiuni », a unor sume de obiecte avînd aceeași destinație. Ca operație publicitară (afluența publicului fiind prima dovadă), trienala poate însemna un succes, dar accentuarea aspectelor din sfera marketing-ului, mulțumitoare sub aspect promoțional, nu poate suplini unele carențe de concepție. Apare astfel o nedorită extensie, pînă la confuzia cu obișnuita artă decorativă, și ea producătoare de obiecte utile (exemplul cel mai flagrant este în designul vestimentar: s-ar înțelege de aici că bunicile care împletesc pulovere din lînă groasă și călduroasă sînt designer-i fără să știe).*
Experiența celor două trienale și cunoașterea potențialului real al designer-ilor din țara noastră permit trecerea într-o altă etapă în privința conceperii unor asemenea expoziții: o manifestare cu program, pregătită în tot intervalul următorilor trei ani, ar fi absolut necesară pentru saltul calitativ al design-ului în țara noastră.
ARTA

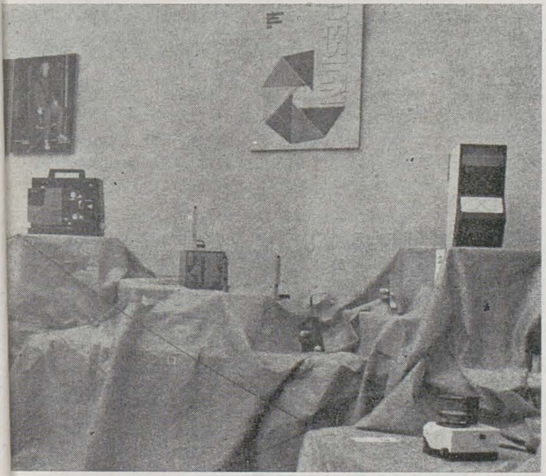
horia horșia

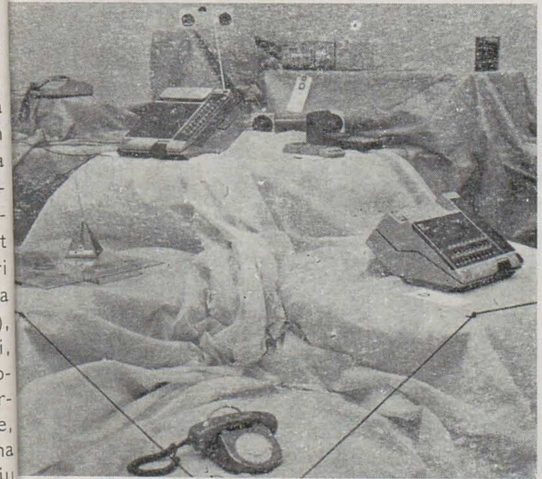
Încă de la primul contact cu expoziția, a doua ediție a *Trienalei de Design* ne-a apărut *mai realistă* (ceea ce și mărturisisem în reușitul reportaj-anchetă pe care colega Viorica Ghiță-Teodorescu l-a difuzat în seara vernisajului la posturile noastre de radio), mai realistă, adică reflectînd mai fidel raporturile complexe, de convergență dar și de divergență (ori repercusiunile acestor raporturi) existente la noi în prezent între cele două procese specifice: de *proiectare* și de *producție*. Impresia dintîi ne-a fost întărită și confirmată de repetate reveniri la Dalles (necesare pentru cel care, depășind stadiul propriu-zis al recepției obiectelor unei expoziții, și-ar fi propus să pătrundă în labirintul de probleme ale acesteia, de ecuații cu prea multe necunoscute ce, oricum, nu pot fi soluționate *stande pede* într-o expunere unde chiar minimele informații — despre autor, exponat, producător — se obțin cu dificultate sau prin efracțiune, trecînd adică dincolo de cordonul de protecție). Privat de date și informații suplimentare, cronicarul se află în fața și în interiorul unui conglomerat de obiecte — chiar dacă etalate convenabil — al cărui inventar i-ar aminti, poate, celebra schiță a lui I. L. Caragiale « La Moși » . . . Deficiențele « designului » expozițional nu au avut a ne afecta opinia întemeiată pe primele impresii și nici nu ne-a împiedicat să reconstituim o imagine de ansamblu. Dar din această imagine lipseau ramuri de producție — din industrie și deopotrivă din cooperația meșteșugărească —, lipseau centre urbane de referință — Cluj-Napoca, de pildă — lipseau designeri ori echipe a căror activitate meritorie nu este în genere necunoscută. Așa fiind, darea de seamă privind dezvoltarea și afirmarea designului românesc, acest domeniu interdisciplinar deosebit de important în economia, viața socială și culturală a unei țări moderne, este incompletă, ea realizînd doar o secțiune investigatoare. Pe de o parte nu însumează toate reușitele de seamă din ultimii trei ani, pe de alta nu înmănunchează un pachet destul de convingător de proiecte supuse studiului, omologării, aplicării în practică — ceea ce s-ar cere unei Trienale, dacă aceasta nu se vrea să fie limitată la simplul rol de mediator între « expozanți » și « vizitatori ». Chiar și acest rol este jucat cu minimă rezistență: oricît de binevoitor și de interesat, vizitatorul obișnuit nu are de unde să afle că unul dintre produsele expuse

(și vor fi existînd mai multe) a fost solicitat urgent de o firmă elvețiană, urmînd să fie brevetat în 23 de țări, că alte produse și proiecte s-au bucurat de succes la expoziții și concursuri de prestigiu ca cele de la Osaka ori Tokyo, nu are de unde să știe cum că designerii români sînt apreciați și onorați cu distincții la simpozioane și întîlniri internaționale, ca cele de la Helsinki etc., etc. Or, este drept ca publicul să afle că institutele noastre de învățămînt superior, în primul rînd « Nicolae Grigorescu » și « Ion Andreescu » au format de-a lungul anilor remarcabile contingente de designeri, că inițierea și instruirea lor începe încă în învățămîntul artistic secundar (drept care au fost pe deplin justificate cele două sectoare ale expoziției consacrate institutului bucureștean de arte plastice și liceului « N. N. Tonitza »). Acești designeri își desfășoară activitatea în centrale industriale, în fabrici și uzine, și chiar dacă specialitatea lor nu a fost introdusă încă în nomenclatorul profesiilor (unii sînt încadrați și denumiți « proiectanți modele », alții « desenatori artistici cu studii superioare »), mulți dintre ei și-au impus profesia demonstrînd utilitatea, necesitatea, eficiența acesteia la conceperea și proiectarea de procese și de produse solicitate de expansiunea urbană și industrială, de reglarea armonioasă a acesteia. Cum designerul nu poate acționa de unul singur (decît în cazul unor proiecte iluzorii ori utopice), ci într-un sistem complex de relații, expoziția scoate în evidență, prin unele reușite, tocmai funcționarea eficientă a acestor relații — privind fie concepția conducerii unei unități industriale (fabrica de tractoare din Miercurea Ciuc, de pildă), fie lucrul în echipă, prezente fiind cazurile de colaborare designer/inginer.
Aria de intervenție a designerului cuprinsă (sau sugerată) de expoziție este vastă. De la *mașini, mașini-unelte, instrumente*, (cităm autobuzul lui Aszalos Geza și tractorul pe șenile universal al lui Botár László, ale căror date și calități ergonomice, funcționale, estetice sînt observabile chiar de către nespecialiști, sau instalațiile de anestezie portabile și dispozitivul pentru modelat implanturi ale cuplului Dragoș Gheorghiu — ing. Alexandru Manof, de o mare simplitate și acuratețe, cu impecabilele articulații subordonate funcționalității eficiente) la diversitatea *aparatelor* de radio portativ (Magda Sficlea), de proiecție (Sorin Turculeț), a incintelor acustice (Szabó Iosif), a sistemelor de calculatoare (Mircea Panduru), a variatelor microscoape de laborator ori de investigare pe teren (ale lui Alexandru Ghilduș — al cărui stand este de fapt o microexpoziție personală), pînă la mulțimea și diversitatea *dispozitivelor*, accesorii de baie ori armături sanitare (Cătălina Pancolescu, Margareta Mihăilescu, Mircea Dobrinescu, Dan Dumitru, Cornel Breban). De la *mobilierul* destinat locuinței moderne — reprezentat fie prin ansambluri (bucătăria lui Ion Popa și Vlad Calboreanu), fie prin piese disparate, adaptabile unei ambianțe de interior date, existente (masă, scaune, accesorii de Mihaela Dulea, masă sticlă de Sorin Popa, Florin Dobrescu ș.a.m.d.), fie prin sisteme de articulări poliforme și polivalente (ca ingeniosul sistem modular cu exemplificare pe mobilier pentru tineret de Svetlana Utto) — la inventarul bogat al interiorului: corpuri de iluminat (lampadare, lustre, veilleuse — să cităm cîțiva autori ale căror obiecte rețin atenția: Radu Vișan, Mircea Panduru, Marcel Marius Nuțu, Adrian Marian ș.a.), obiecte din sticlă (servicii, doze, pahare, boluri, vase, diverși recipienți — numărul mare de expozanți (și lucrări) bine cunoscuți sau în curs de afirmare, precum Irina Aszalos, Laurențiu Anghelache, Radu Popovici, Mihai Țopescu, Ioana Coja, Elena Ion, Vladimir Șerban Cioroiu, Elena Graure, Silviu

https://biblioteca-digitala.ro



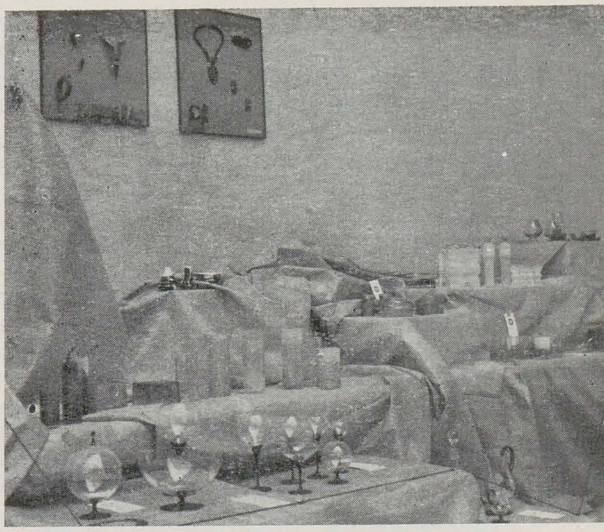


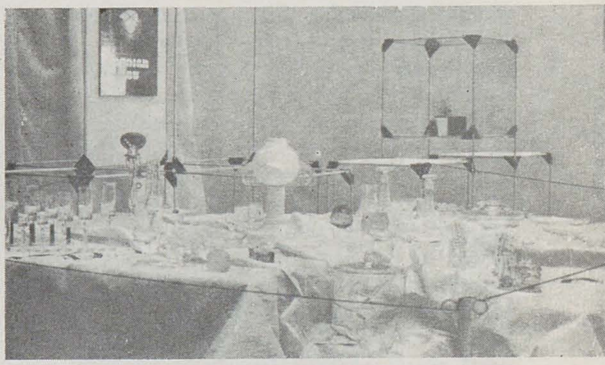


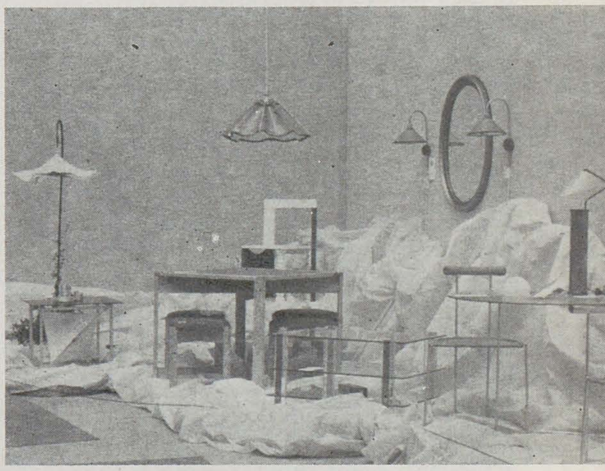
Dancea, Iza Uncov, Vioara Popescu, Mircea Dăneasa, Lucian Butucaru, Marcel Marius Nuțu, Mihai Mazilu ș.a.) datorîndu-se desigur și posibilităților de lucru asigurate prin simpozioanele de creație din anul 1985, reprezentînd, însă, de fapt, cursul ascendent al domeniului, chiar și în raport cu ceramica mai puțin spectaculoasă la trienală — în schimb mai consistent reprezentată în expoziția simpozioanelor de creație din industrie deschisă în paralel la Muzeul de artă al Republicii.

Aria de acțiune a designerului cuprinde, deopotrivă, vestimentația și încălțămintea. Celui de al doilea sector consacrat îndeosebi unor prototipuri troteur, sport sau efectiv din recuzita sportivă (Jo Hurdubae), atractiv prin varietatea modelelor, prin simplitatea lor, prin coloritul tonic, i-a fost rezervat un spațiu la parter (unde se află, de altfel, și remarcabilul echipament sportiv al lui Constantin Marinescu), deși ar fi fost mai convenabilă expunerea la nivelul superior consacrat în cea mai mare parte vestimentației și accesoriilor acesteia, mai convenabilă pentru că astfel ambele standuri mai logic articulate, reprezentînd, de fapt, aceeași « zonă ». În ceea ce privește vestimentația, dincolo de piese obișnuite (din familia celor care se găsesc curent la galeriile Fondului Plastic) cîteva reușite se rețin impunînd o notă de originalitate ansamblului, altfel eterogen. Între acestea de un interes aparte se arată a fi rochia-frac (modernă, cu gust și evident rafinament concepută) semnată de Smaranda Almășanu, tricoturile Mariei Magdalena Negrescu și ale Ancăi Mistorică, confecțiile din broderii semnate de Gabriela Caraman Coruț și Mariana Apostol, rochiile din jersey ale Paulinei Dragoș, «veșmîntul total» al Agnetei Olteanu. În acest domeniu, însă, conceptul de design apare ambiguu, dilatat sau diluat, neexistînd exponate drept rezultate ale unor studii antropologice și nici piese pret-à-porter care să implice intervenția unor asemenea studii. Ne aflăm în fața unor creații vestimentare originale, mai mult sau mai puțin unicate. Dar comentariul nostru nu-și propune să dezbată definirea ori redefinirea designului.

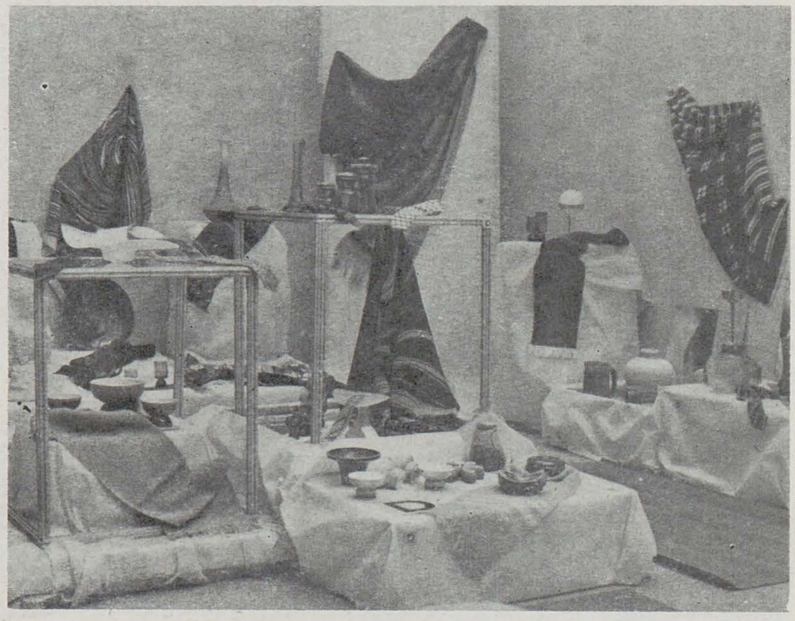
Împrumutînd celebrul adagiu al lui Benedetto Croce referitor la artă, vom spune și noi că, la drept vorbind, designul ar putea fi ceea ce toată lumea știe că este . . . , cel puțin de cînd exegeții îi reconstituie « biografia » începînd cu memorabila Expo-London din 1851, eveniment invocat pentru debutul în viața socială și artistică a acestei discipline interdisciplinare. De o vîrstă fragedă, dacă raportăm







Aspecte din trienala de design

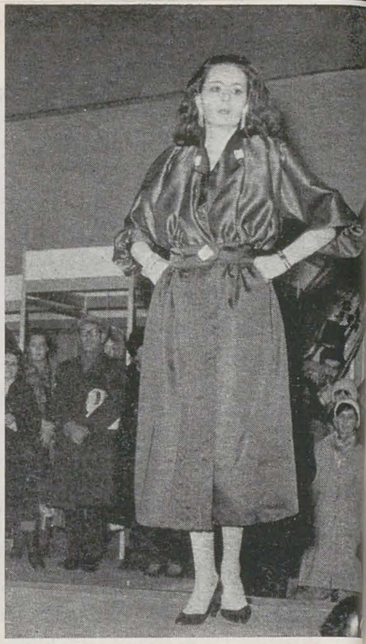


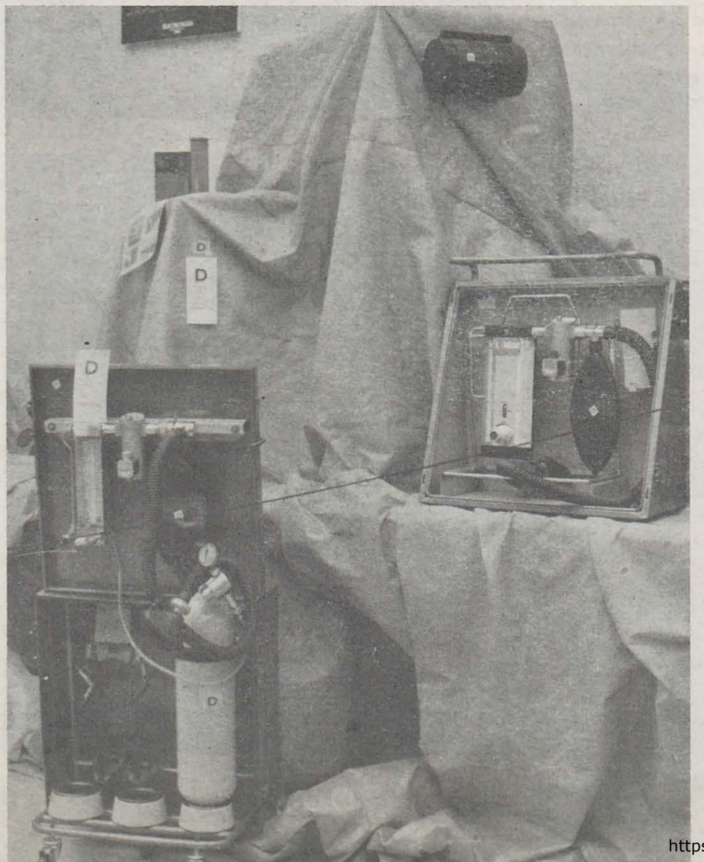
https://biblioteca-digitala.ro

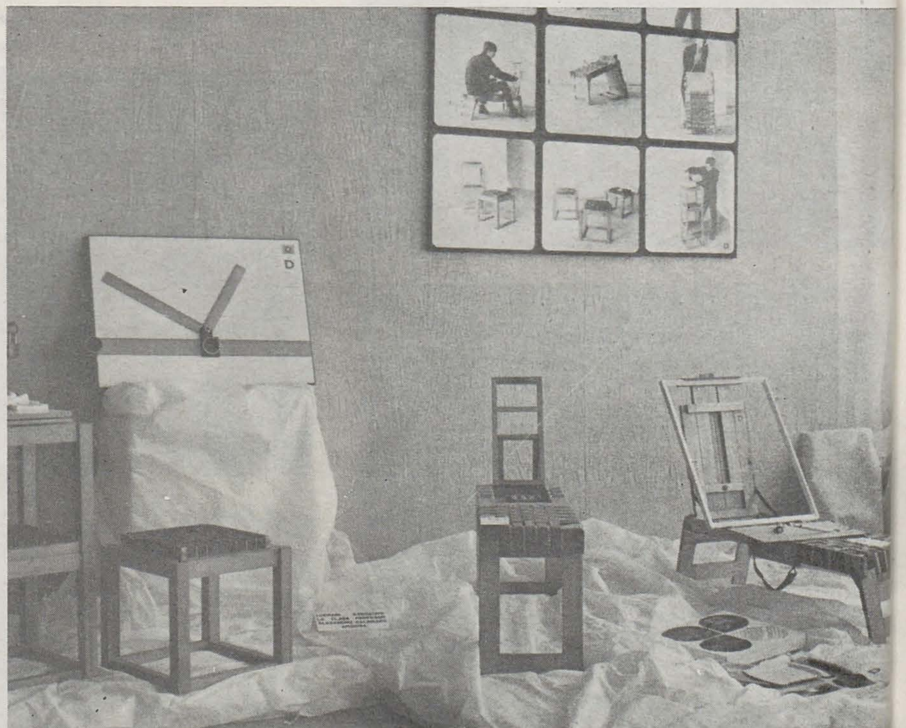
cei 135 de ani ai săi, vîrstei conceptului *formă/funcție* al vaselor ceramicii elene, generator al unei diversități impresionante de forme, și forme artistice, determinate de funcție și destinație, și identificate prin denumiri inconfundabile — amforă, hidrie, crater, cantaros, riton, pixidă — pe care orice « gamă » de « sortimente » contemporane ale producției industriale o pot invidia. De fapt forma/funcție a fost unul dintre principiile active ale Bauhaus-ului din deceniul trei, și deatunci și pînă astăzi a rămas, se poate spune, drept un *invariant* al designului (chiar în cazul în care este contestat, contestarea însăși implicînd existența lui). În designul nostru contemporan funcționalismul este activ, evident, eficient. Supus unui examen complex ergonomic, funcționalismul apare în grad maxim, de pildă, în configurarea și structura unui obiect expus de Dragoș Gheorghiu, *instrument veterinar*, atît de simplu încît te întrebi cum de nu a fost inventat pînă acum (sau, poate, tocmai datorită acestei simplități). Funcționalismul marchează, deopotrivă, un prag maxim al expresiei artistice prin *Oglinda* lui Mircea Stănculescu, care își poate avea locul și în sfera artelor decorative. (De altfel, această afinitate sau vecinătate este punctată ori sugerată în expoziție prin cîteva piese bine selecționate: o sculptură/ceramică de Costel Badea, două sculpturi de Tiberiu Zugravu, un panou decorativ de Bonifacia Petrescu, o tapiserie de Edith Lugosi).

Se poate presupune că preocuparea pentru formă/funcție este activă și datorită faptului că pe această cale se înfăptuiește o adaptare și adecvare (cu evidentă tentă originală, în cele mai reușite cazuri) la stilul internațional, la acel spirit de *styling* care este, se pare (sau a fost în orice caz pentru unele școli europene de design) o premisă a dezvoltării unor stiluri naționale, ale țărilor scandinave, de pildă. Și, fără îndoială, o evoluție în această direcție ar fi benefică (și competitivă) și pentru designul românesc.

Cunoscute sînt, în general vorbind, și reacțiile față de funcționalism (începînd cu post — ori antifuncționalismul în arhitectură) care se manifestă și prin contestare (ne amintim ochelarii inutilizabili ori paharele pline, cu capacitatea anulată, prezentate de Laurențiu Anghelache la expoziții de artă decorativă). Un mod de a contesta este problematicul și problematizatorul *scaun memphis* al lui Dan Tănăsescu, care pune sub semnul întrebării disciplina sau reguli ale disciplinei designului. Între *intrumentul veterinar* al lui Dragoș Gheorghiu, *oglinda* lui Mircea Stănculescu și *scaunul* lui Dan Tănăsescu se conturează un teritoriu captivant, pe care trienala îl sugerează și pe care o posibilă expoziție viitoare l-ar putea supune dezbaterilor.







https://biblioteca-digitala.ro

stîlpii înaripați ai lui ovidiu maitec

vasile drăguț

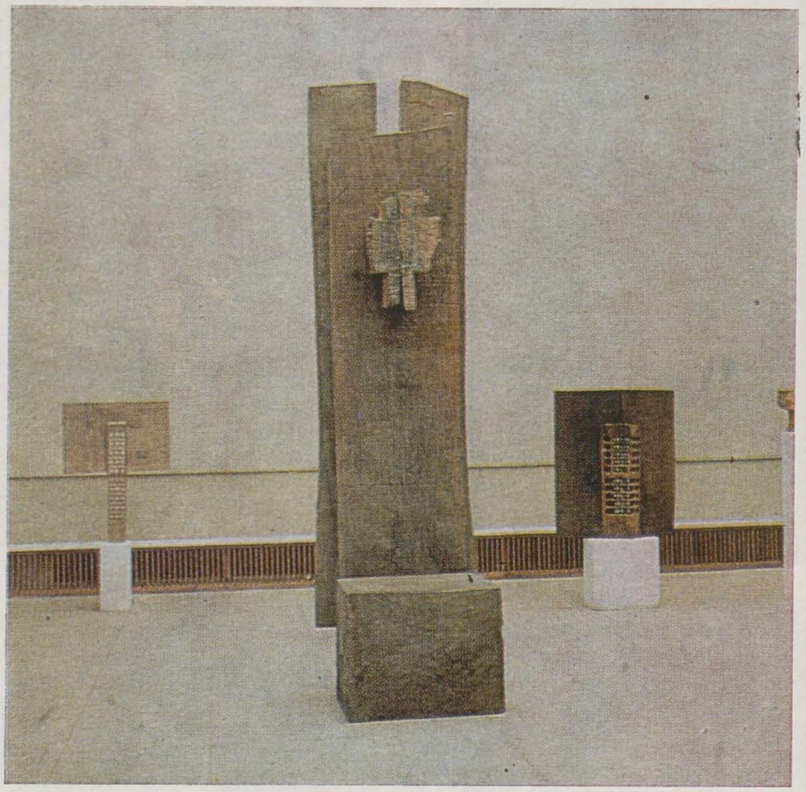
În cele două săptămîni ale prea efemerei sale existențe [1], expoziția lui Ovidiu Maitec a reușit să transforme sala Dalles într-un loc sacru, de mută contemplare a uimitorului salt de la duritatea lemnului la impalpabilul sentimentului, de la materia amorfă la armonia gîndului, de la planuri și muchii tăiate din bardă la vibrații muzicale, de la forme imanente la adevăruri îndepărtate ale istoriei. În tăcuta lor nemișcare pe socluri, lucrările acestea săvîrșite prin voia încrîncenată a unui artist în căutare de sine, lucrările acestea care mai păstrează în lăuntrul lor ceva din căldura arborilor originari, închipuiau un ritual, în al cărui ritm solemn vizitatorul era invitat să se înscrie, ca o condiție a comunicării cu aparențele și cu tot ceea ce se ivea, dureros de prezent, dincolo de ele. Prin harul artei, între armonia văzutului și armonia înțelesurilor, itinerariul apropierii nu crea nici o dificultate, cu o condiție preliminară totuși; vizitatorul trebuia să se înarmeze cu înțeleapta răbdare a privitului, acea răbdare la care făcea apel Brâncuși pentru propriile sale lucrări și pentru orice operă cu densă încărcătură: « priviți-le pînă cînd veți vedea ».

Într-un colț al sălii, era așezată, cu modestie parcă, o lucrare — *Zidul* —, căreia catalogul îi conferă cîteva rînduri, lăsînd să se înțeleagă că odată cu ea, în 1962, a fost inaugurată noua direcție, determinantă și azi în viziunea artistului. Cînd am vizitat prima oară expoziția, eram străin de explicația privind geneza și importanța în timp a lucrării respective. Încercînd să-i descifrez tîlcul, mi s-a părut a recunoaște în cele două părți ale zidului ciuruit, în mijlocul căruia stăruia stingheră și stranie o fereastră în arc frînt, două mîini aspre ridicate spre un cer nevăzut și m-am gîndit la sacrificiul perpetuu din legenda meșterului Manole. Ulterior am aflat că la originea acestui *Zid* sfîșiat și perforat de tristețe a fost momentul de tragică uluire trăit de artist în fața ruinelor bisericii Fecioarei, *Frauenkirche* din Dresda, monument odinioară de suverană frumusețe pe care

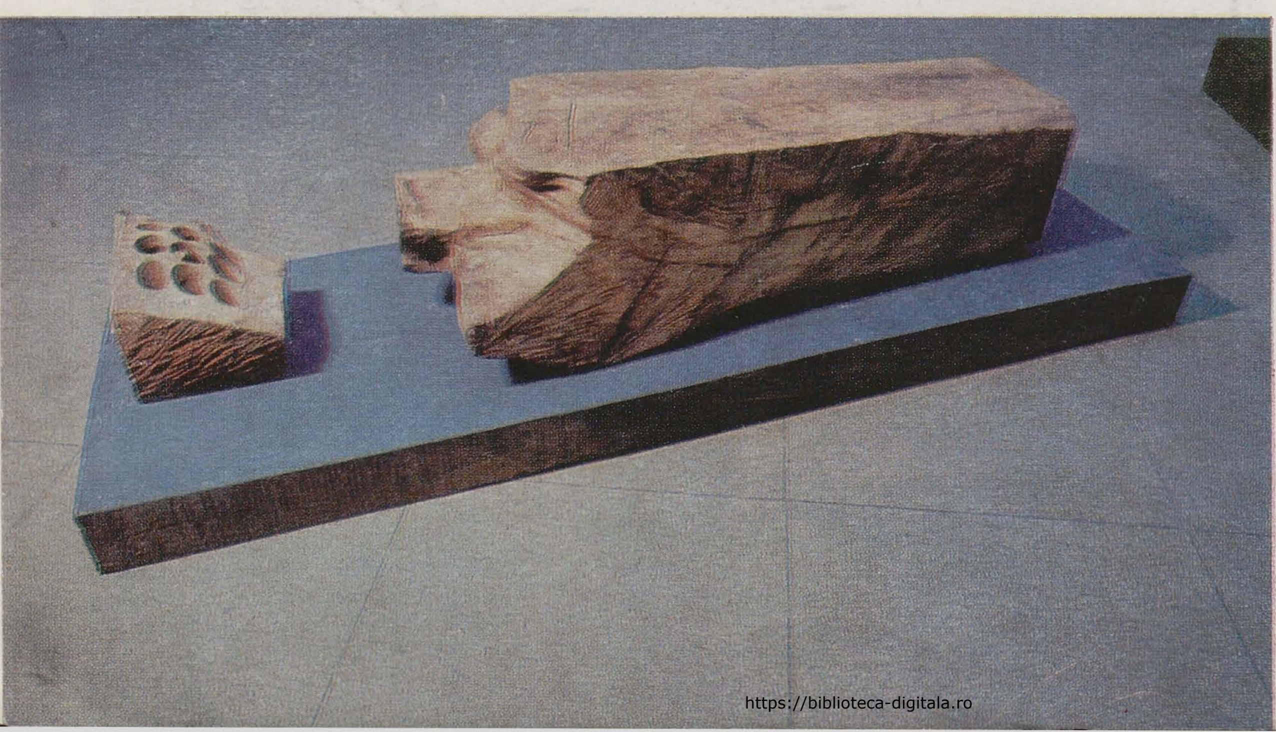
Poartă

https://biblioteca-digitala.ro

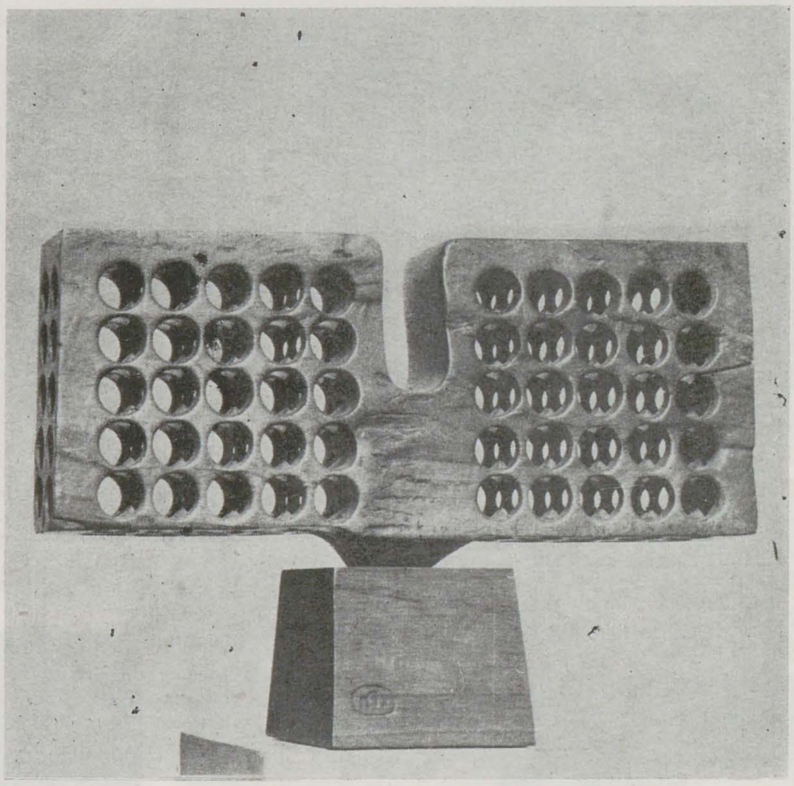
bombele celui de al doilea război mondial l-au transformat într-un morman haotic de piatră calcinată. Așadar, dincolo de orice pregătire preliminară, lucrarea aceasta, atît de puțin conformă cu schemele tradiționale ale figurativismului, era capabilă să comunice un mesaj de gravă îngrijorare privind soarta creației umane necontenit amenințată de blestemul sacrificiului. Căci fiecare surpare a operei — indiferent de cauza care o provoacă — reprezintă în fapt o distrugere, eventual fizică și în orice caz morală, a individului și a colectivității. Exemplul citat pînă aici este doar un pretext pentru afirmația concluzivă care urmează: sculptura lui Ovidiu Maitec este, prin excelență, plină de semnificații, fiecare lucrare justificîndu-se pe sine în perspectiva unor evenimente trăite cu intensitate sau sub semnul unor irepresibile întrebări privind viața și istoria. Dar, spre deosebire de Constantin Brâncuși, cu care a fost comparat adesea, fiind invocată chiar și o filiație [2], Ovidiu Maitec nu caută să exprime esențele de ordin arhetipal, el nu vrea să exalte sensurile primordiale ale existenței. Artist de natură romantică, Ovidiu Maitec trăiește din plin drama omului contemporan, este profund marcat de incertitudinile acestui sfîrșit de veac și încearcă să găsească echivalențele plastice pentru speranță, pentru dreptul de a visa și de a zbura. Obsesia motivului păsării nu trebuie să înșele însă. Păsările lui Maitec nu străpung aerul cu semeția triumfătoare a *măiastrelor* lui Brâncuși. Nu siluete fusiforme care țîșnesc în spațiu, nu zboruri perpetue, ci aripi frînte, aripi căzute, aripi cu o tristă mobilitate aleatorie, după bunul plac al privitorului, căruia artistul i-a încredințat, sacrificial, opera sa [3]. Și nu trebuie să surprindă dacă în universul său de forme există un loc de întîlnire — paradoxală la prima vedere — dintre pasăre și stîlp. Paradoxală în măsura în care stîlpul implică necesar ideea nemișcării, a împlîntării în pămînt, în timp ce pasărea trebuie să plutească în văzduh; explicabilă în măsura în care păsările-stîlp (sau stîlpii-păsări) din opera lui Ovidiu Maitec reprezintă un însemn al opririi meditative, un gînd grav despre zborul oprit.
Așa stînd lucrurile, un itinerar prin expoziția lui Ovidiu Maitec obligă la o neîncetată pendulare între stări extreme, posibila tensionare fiind temperată de artist el însuși printr-o înțeleaptă asumare a datului existenței. Spuneam mai sus că lui Maitec îi este proprie o natură romantică. Trebuie adăugat de îndată că pe seama acestui romantism trebuie explicat clocotul lăuntric al ființei sale, ca și înfrigurata ploaie a întrebărilor, dar, prin opoziția unei neîncetate aspirații către echilibru și armonie, gestul dramatic, declamatoriu, este evitat, strigătul încremenind în nemișcarea formelor. Rezultă de aici o structură de tip bipolar în cadrul căreia linia imaginară a ecuatorului este aceea care asigură o lectură calmă, dar cu atît mai fierbinte și mai angajantă.
Caracteristic pentru modul în care Ovidiu Maitec și-a codificat trăirile interioare încifrîndu-le în materia sculpturală a operelor sale este, între altele, rolul pe care el l-a acordat golului. Spre deosebire de Henry Moore care a făcut din gol o parte componentă a structurilor plastice, uneori în concurență, ca expresivitate, cu masa plinului de piatră sau de bronz, Maitec introduce golul sub aspectul unor perforații tubulare regulate, în chiar carnea materiei sculpturale, transformîndu-l într-un atribut al acesteia. Golurile acestea, doar aparent mecanice, — Mircea Eliade le compara cîndva cu străpungerile unor raze laser [4] sînt, — s-ar putea spune, doar imaginea ordonată, dintr-o elementară nevoie de armonie, chiar și în durere, a suferințelor memorizate de materia docilă a lemnului.
Ca un temeinic argument în favoarea celor afirmate pînă aici mi se pare că poate fi invocată lucrarea *Ion*. Pe o scîndură groasă, la pămînt, este așezat un trunchi de lemn astfel prelucrat din bardă încît să nu se știe clar dacă este vorba despre un arbore sau despre un om, căci, în fapt ambele noțiuni sînt, voit, implicate. Deoparte, desprins prin lovitura implacabilă de topor, stă capul; tragismul însingurării sale nefirești fiind sporit de nenumăratele găuri care îl străbat. Dar (și aici intervine suprema transfigurare în planul ideilor operată de artist) scîndura pe care zace omul-arbore nu este vopsită în roșu, fie și pentru a aduce aminte de simbolul sacrificiului de pe piatra de la Efes, ci în albastru, prin aceasta tragismul suferinței și al morții fiind proiectat



în perspectivă cosmică. Alături de această lucrare, ca pentru a-i sublima înțelesurile, a fost așezată *Coloana cu aripi*, admirabilă desfășurare în spațiu a unei păsări-catedrale, în ale cărei aripi străpunse de arcade colorate cu albastru, ritmurile create de raporturile gol-plin se convertesc într-o muzică solemnă și liniștită, ca o litanie. Trunchiul coloanei, înalt și semeț, este străpuns de nenumărate găuri rotunde, distribuite ritmic, fără convulsii aparente. Așa cum se înfățișează coloana ea însăși nu mai poate fi imaginată fără aceste străpungeri care, pe de o parte, contrazic ideea de rezistență a lemnului, pe de altă parte îi conferă un sens, o nouă semnificație. Astfel concepută, coloana încetează să mai fie un element sau un simbol al rezistenței, ea transpune acel proces al creșterii interioare în care fiecare durere (gol) se adaugă ființei.
Spuneam că motivul păsării se îngînă frecvent cu acela al stîlpului. Trebuie adăugat de îndată că el se interferează benefic, în planul semnificantului și cu motivul cumpenei (al îndoielii de asemenea), dar și cu motivul *porții*. Citirea fiecări lucrări și punerea în evidență a tuturor implicațiilor și interconexiunilor posibile este pasionantă pînă într-atît încît fantezia lecturii să riște a fi pusă sub semnul neîncrederii. Observînd însă că puterea unei opere de artă plastică de a stîrni și întreține o dezbatere constituie o calitate indispensabilă, trebuie remarcat că, în cazul lui Maitec, incitația la o astfel de analiză este cu atît mai fertilă cu cît artistul nu recurge niciun moment la artificii literaturizante.
Căci iată *Poarta amintirilor*. De proporții relativ mari, ea închipuie o pasăre oprită din zbor, care își închide aripile — porțile deci — către sine. Compoziția ansamblului, curgerea liniștită a muchiilor, cu tandra, dar discreta modelare a planurilor, degajă un aer solemn și grav. Văzută lateral, linia de forță a compoziției aduce cu *Rugăciunea* lui Brâncuși. Nu cred că Maitec a intenționat această asemănare, mai degrabă cred că ea rezultă firesc, cu necesitate, dintr-o stare comună: orice întoarcere profundă spre sine presupune o îngenunchiere și orice îngenunchiere asumată se traduce în rugăciune. Capul păsării-poartă este ciuruit de găuri și, tot atît de semnificativ, pe spatele (în general nevăzut) al aripilor stă adunată povara unor cuie de lemn. Nimic nu este inutil. Tot o pasăre pare a fi și o mică lucrare a cărei fluturare amintește de *Victoria de la Samothrace* încremenită azi fără cap (un simbol hotărît de istorie) pe scările Luvrului. Maitec a asociat aici mai multe personaje, abia ghicibile, cu aripile lor, în unitatea de bloc care le-a asigurat victoria, dar sfîșierile adînci ale materiei sculpturale reamintesc că în preaplinul oricărei biruințe a fost turnată și o imensă durere. Un proiect inspirat care s-ar putea transforma într-un monument memorabil. După cum un astfel de monument ar putea fi *Cumpăna*.



https://biblioteca-digitala.ro



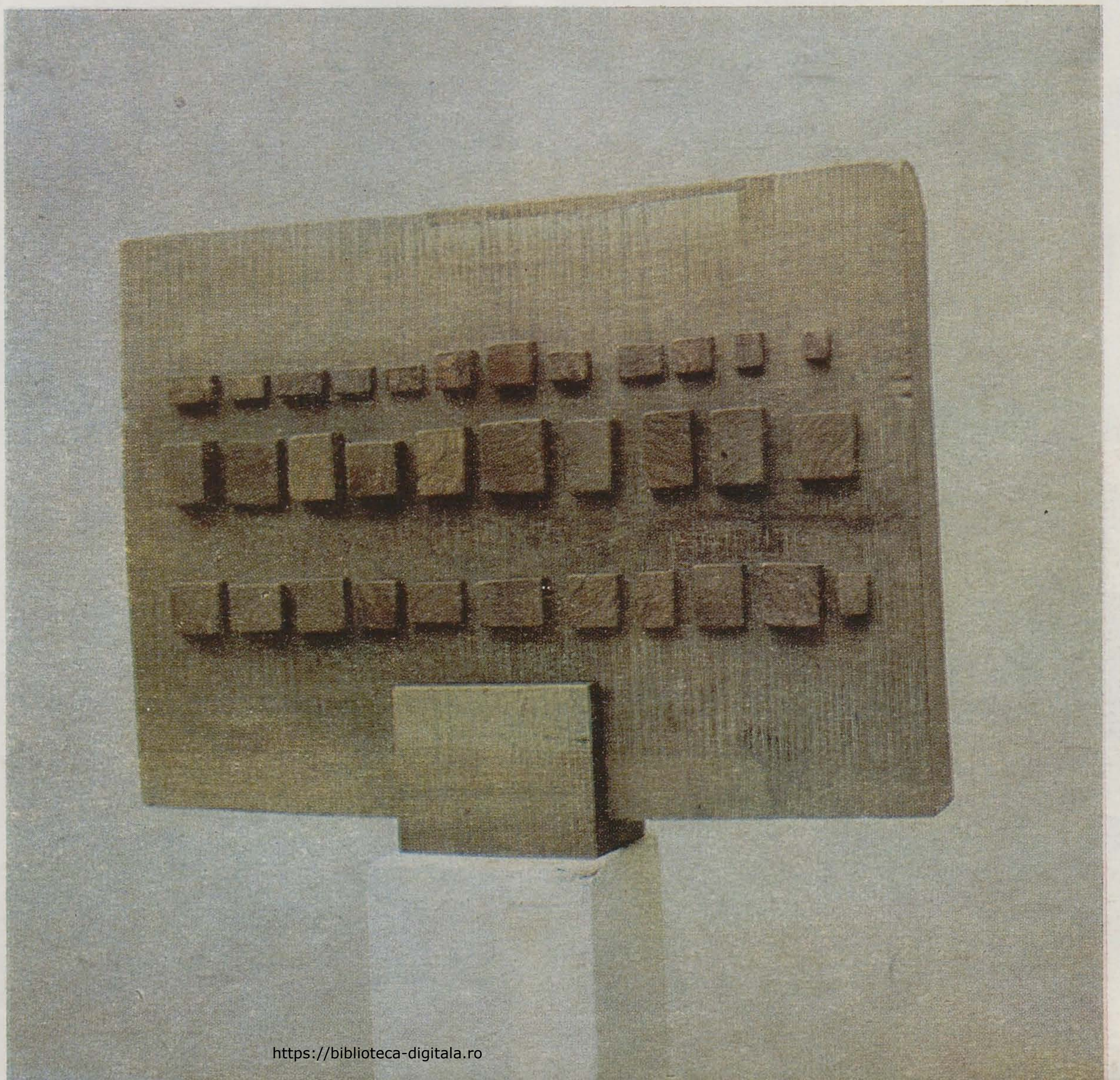
pasăre-stîlp cu aripi larg deschise, cu o amplitudine interioară mai mare decît cea văzută, pasăre străpunsă de întrebări, sfredelită de incertitudini. Motivul porții revine ades (*Poarta aurului*, *Poarta amintirilor*, *Poartă închisă*, *Portiță*, *Poartă* etc.) sugerînd de fiecare dată un alt sentiment; căci poarta poate avea batanții mobili, poate fi doar întredeschisă sau poate fi pecetluită tragic, pentru totdeauna. Dimensiunea timp este mereu incorporată în compoziția acestor lucrări prin intermediul cărora îl simțim pe artist comunicînd nu doar cu faptul diurn al trecerii prin poartă, ci și cu istoria. Acea istorie trăită afectiv și pe care artistul a jalonat-o cu stîlpi de memorie, stîlpi care, în mod simbolic, au luat formă de tronuri cu nume de eroi: *Mircea*, *Horea*, *Avram Iancu*.

Mircea, marele învingător al spăimosului Bayazet Ildîrîm, a fost în primul rînd un luptător, ceea ce sugerează foarte bine viguroasa construcție a sobrului tron pe care, la față, doar o coroană mică îl investește cu calități princiare. Pe spate însă, tronul este poleit, reamintind înalta calitate de dinast a domnitorului. Nimic discursiv, nimic de prisos: eroul *Scrisorii a III-a*, cel care știuse să-și apere « nevoile și neamul » pe cîmpul de bătaie de la Rovine, este prezent aici în preajma acestui tron pe care barda artistului l-a modelat din lemn și din inconfundabilă noblețe.

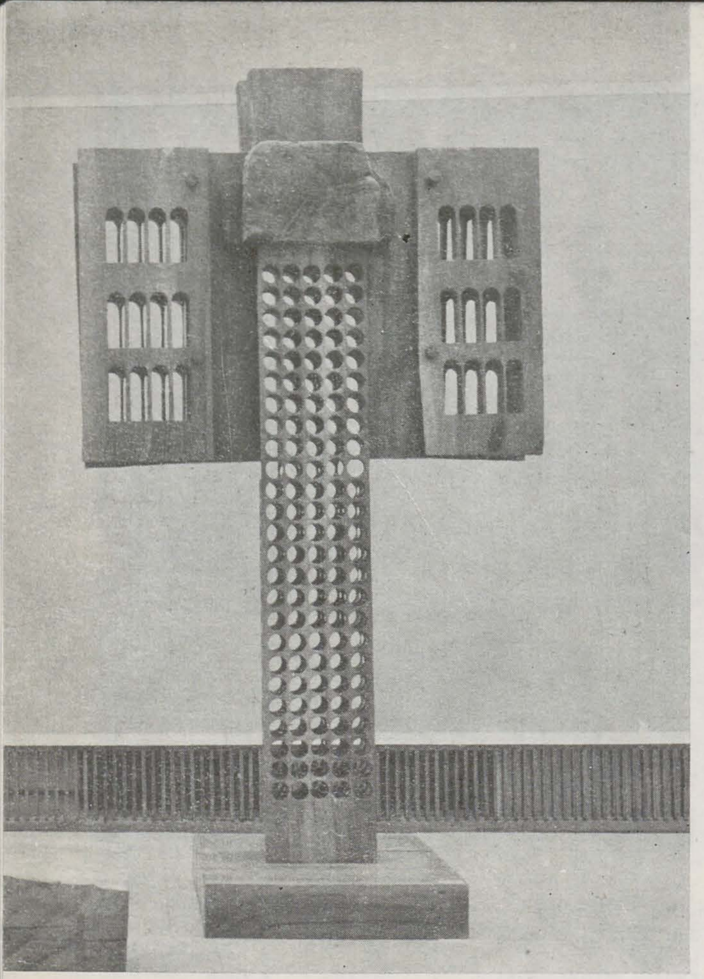
Doar cîteva modificări, abia perceptibile, de proporții, înlocuirea coroanei cu un cui aurit și absența poleielii pe spate sînt îndestulătoare pentru a imprima tronului ce poartă numele Avram Iancu fiorul unui indicibil tragism. Sentimentul tragicului încarcă pînă la preaplin cel de al treilea tron: *Horea*. Avînd mai degrabă aspectul unui stîlp, cu partea inferioară prea înaltă pentru a îngădui așezarea, acest tron este totodată o pasăre cu aripi uriașe, dar frînte și căzute dureros spre spate. Un zbor oprit sub veghea malefică a pajurei bicefale, dar, spre neuitare, purtînd cununa « Crăișorului ». Ce s-ar putea spune oare mai mult pentru a face prezentă figura de tragică măreție a moțului martir pentru dreptate, cel care, fiind el însuși un mare artist a lăsat țării una din cele mai frumoase biserici de lemn, biserica din Cizer semnată simplu « Făcut Ursu »[5].

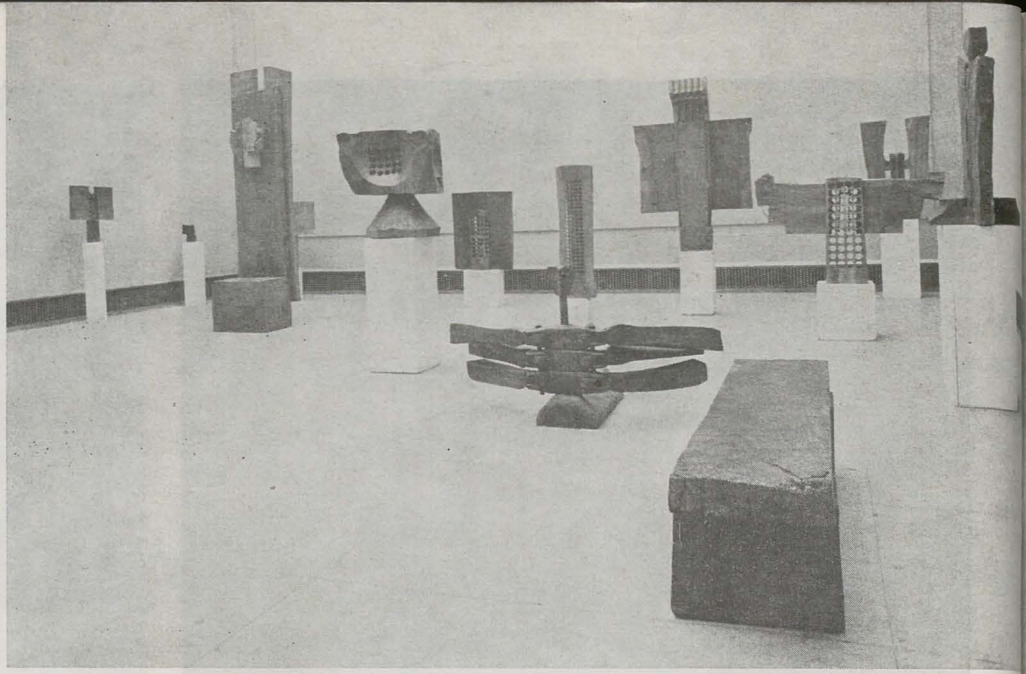
În expoziția lui Ovidiu Maitec, prea grăbit evocată în aceste rînduri, arta română contemporană are pentru sine

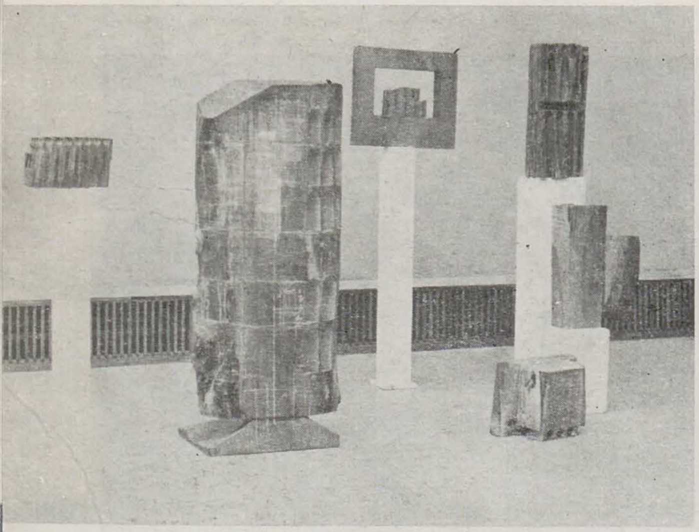
1. Horea
2. Ion
3. Falanga macedonică
4. Radar
5. Răboj

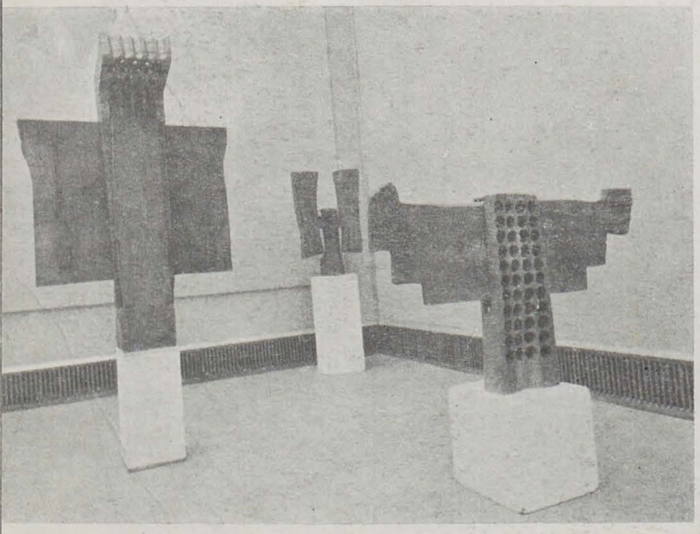


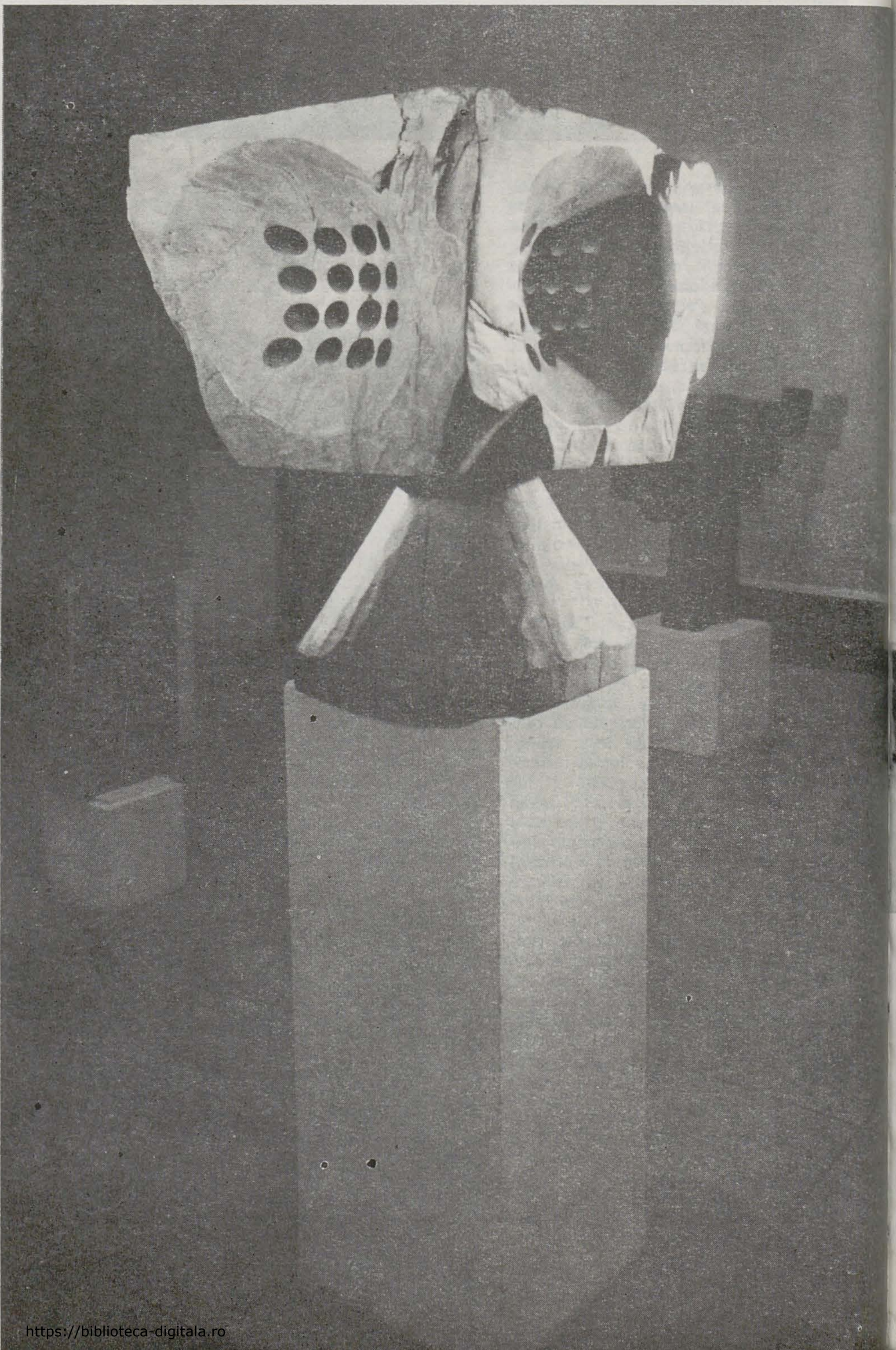
https://biblioteca-digitala.ro



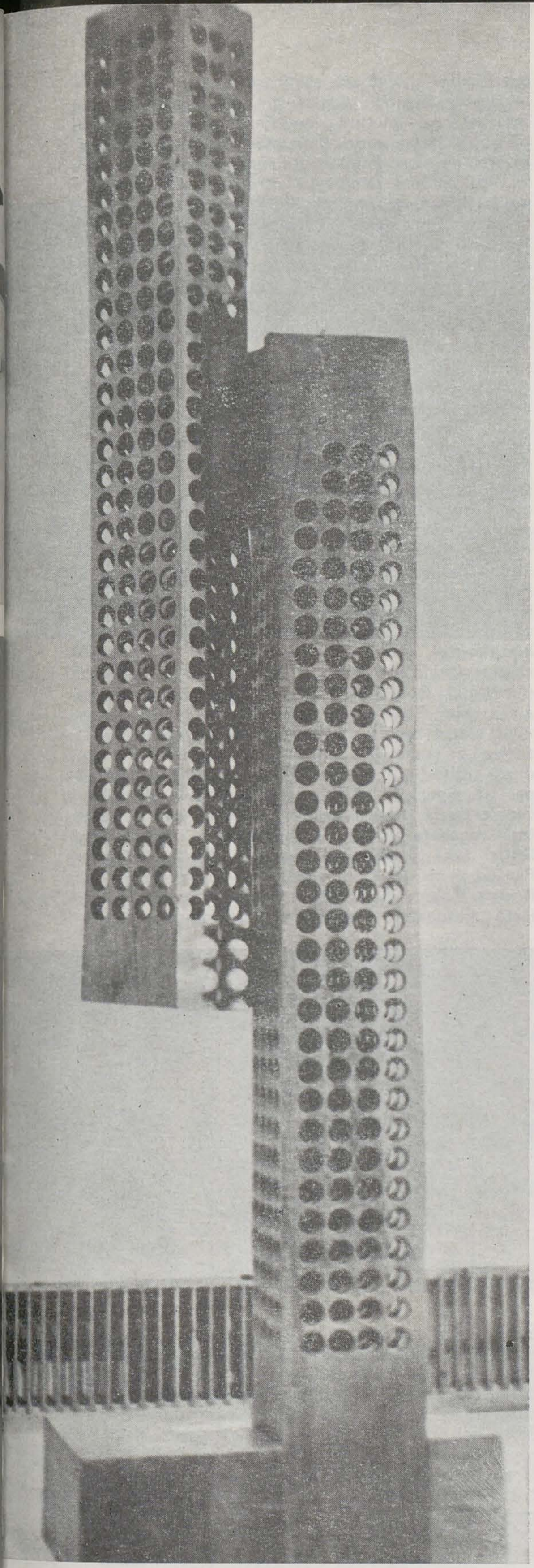








https://biblioteca-digitala.ro



1. Coloană

bucuria de a mai număra unul dintre acele evenimente care se adresează duratei. Ne vom aduce mereu aminte de frumusețea nepereche a ceremoniei pe care aceste lemne însuflețite au săvîrșit-o în sala Dalles, cu sentimentul sigur că am fost beneficiarii unui fapt cultural de rară excepție.

---

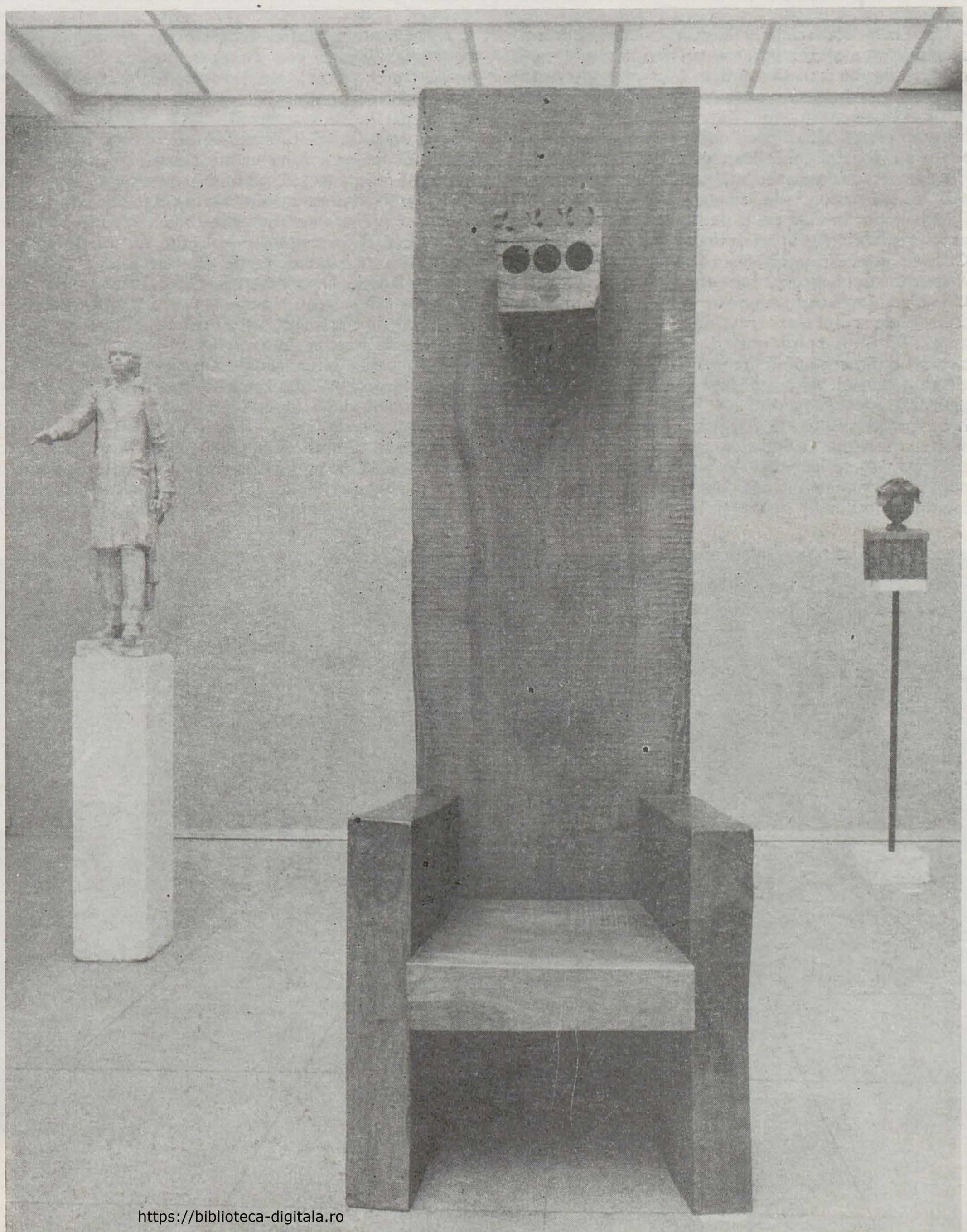
[1] 29 noiembrie – 13 decembrie 1985

[2] Hilary Spurling, in *The Observer Review* din 5 septembrie 1971, afirmă în mod expres: « Dacă Brâncuși este părintele sculpturii moderne, atunci Maitec trebuie socotit unul dintre remarcabilii săi urmași (apud catalogul *Ovidiu Maitec, expoziție de sculptură*, București, sala Dalles, noiembrie-decembrie 1985, p. 11)

[3] Un exemplu este *Pasărea albastră* care are mai multe aripi, dar niciuna destul de mare pentru a susține Zborul. Așezată pe un soclu, la îndemîna vizitatorilor, aripile pot fi mișcate liber, dar în nici o ipostază a compoziției, promisiunea zborului nu se schițează.

[4] « Sumbrul și bătrînul material, înălțat în zbaterea-i patetică și încremenită, se lasă ciuruit de însemne rotunde, nete și parcă decupate cu un laser ». (Mircea Eliade, *Maitec sau aripile rănite ale pămîntului*, în catalogul expoziției, p. 3).

[5] Biserica de lemn din Cizer (jud. Sălaj) se află azi în Muzeul Etnografic în aer liber din parcul Hoia, Cluj-Napoca.



p. 10
1. Coloană și aripi
2–4. Aspecte din expoziție
5. Cubul

2. Regele trist
3. Mircea

https://biblioteca-digitala.ro

« . . . Paralel cu aportul deosebit la dezvoltarea producției materiale, la înflorirea științei, artei și culturii, femeile îndeplinesc un rol hotărîtor, ca mame și educatoare, în creșterea și formarea tinerelor generații, în întărirea familiei, în asigurarea tinereții poporului, a însuși viitorului tînăr al națiunii noastre socialiste.
Putem spune cu mîndrie că orînduirea noastră socialistă a asigurat descătușarea și afirmarea tot mai puternică a energiilor creatoare ale femeilor în toate domeniile, ceea ce demonstrează cu putere că numai în condițiile cînd poporul devine stăpîn pe destinele sale, cînd este lichidată orînduirea împărțită în clase antagoniste se creează condiții pentru adevărata egalitate în drepturi a femeii cu bărbatul, pentru participarea activă a femeilor la conducerea întregii societăți.
Partidul și statul nostru au dat și dau o înaltă apreciere rolului important al femeilor în dezvoltarea patriei noastre, în edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate, în ridicarea gradului de civilizație, bunăstare și fericire a întregului nostru popor » sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntarea la Conferința Națională a Femeilor din 21 aprilie 1978.
În ultimele două decenii, în arta românească s-au afirmat numeroase plasticiene din toate generațiile, iar munca lor profesională a fost recunoscută în condițiile unei evidente egalități a criteriilor de apreciere. La noi, în critica de artă actuală vechile criterii « discriminatorii » nu se mai manifestă, singura normă fiind valoarea artistică propriu-zisă. Femeia — sună o reflecție călinesciană — este « termometrul unei civilizații ». Din acest unghi metaforic înțelegem să reluăm o preocupare constantă a revistei (cf. « Arta » nr. 1/1984) și să consacrăm un grupaj însemnat unor aspecte ce aparțin istoriei emancipării femeii — și a artei produse de femei — precum și prezentării cîtorva plasticiene de azi. ARTA

personalități și grupări feminine în artele plastice

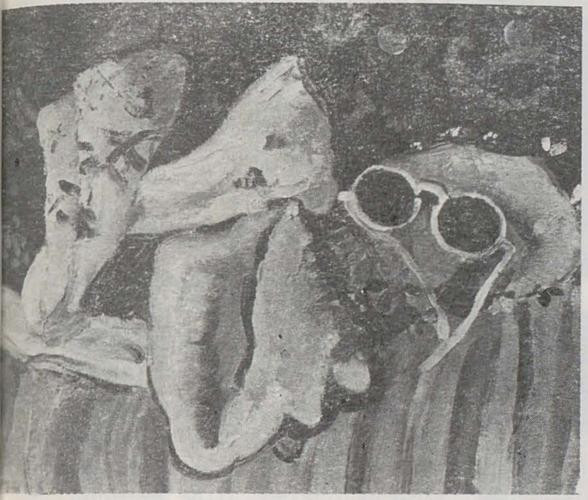
andrei pintilie

« Nu e o îndoială că în artă, ca în orice alt domeniu, sensibilitatea și temperamentul feminin pot aduce contribuții de creație dintre cele mai interesante și mai personale », scria, cu multă dreptate, Al. Busuioceanu în anul 1934. Era o perioadă în care femeile pictor și sculptor dobîndiseră deja drepturi egale cu artiștii de celălalt sex, după o luptă care nu a avut un caracter atît de spectaculos pe cît s-ar putea crede.[1] În afirmarea femeilor artiste, un rol important l-a avut, pe lîngă talentul fiecăreia, asocierea lor în grupări artistice.
Cum se știe, orice operație intelectuală postulează existența unui grup. În cultura modernă, de la Umanism încoace, grupurile au fost tot mai conștiente de rolul lor crescînd. Acest fenomen s-a amplificat în secolul nostru, în care grupurile au căpătat o dimensiune fundamentală pe planul acțiunii cît și al teoriei. Ar fi suficient să amintim, în treacăt, grupările de avangardă.
Nu foarte multe la număr, grupările feminine s-au constituit avînd ca fundament elementul subiectiv al solidarității și nu vreo încercare polemică de a opune un nou tip de artă, altuia. Fenomenul ar putea fi privit și ca o tîrzie manifestare a sufragetelor pentru emanciparea femeii în plan cultural. Dovada cea mai convingătoare o găsim în extrema mobilitate a femeilor artiste, care expuneau începînd cu Tinerimea artistică și sfîrșind cu grupările de avangardă, după nici un criteriu estetic valabil. Pictura femeilor, de la începutul secolului încoace, excluzînd desigur nu puținele exerciții diletante, a avut marele merit de a fi fost atașată mereu manifestărilor notabile ale artei moderne. Poate că această orientare favorabilă se datorează activității neobosite și inițiativelor timpurii a trei pictorițe de un real talent: *Cecilia Cuțescu-Storck*, *Nina Arbore* și *Olga Greceanu*. Ele au înființat la București, în anul 1916, un grup restrîns intitulat *Asociația artistelor plastice*, asociație ale cărei baze s-au lărgit în 1921 și în anii următori prin aderarea altor artiste întoarse în țară de la studii. În anul 1938 s-a revitalizat activitatea artistelor femei, după modelul *Asociației* . . . sub noua titulatură *Cercul artistic feminin*. Iată un fragment din statutul nou înființatei asociații: « Scopul cercului este apărarea intereselor morale și materiale, strîngerea legăturilor de colegialitate și solidaritate profesională între artiste pentru a susține drepturile în legătură cu profesiunea și expozițiile anuale ce facem ». Același an consfințește pe plan internațional pictura feminină românească și îi dă posibilitatea unor confruntări directe, prin organizarea de către Ministerul Propagandei a expoziției « *Mica antantă feminină* » care a reunit în sălile de la Ateneu pictorițele cehoslovace, iugoslave și romînce. În sfîrșit, o ultimă grupare exclusiv feminină mai apare, pentru o scurtă perioadă, doi ani mai tîrziu. Este vorba despre *Gruparea artistică*, fondată în anul 1940 de Pia Massaci, Aurelia Tomescu, Domnica Elefterescu, Emilia Sărățeanu, Lucia Timurian și Paraschiva Popa-Frunză.
În virtutea faptului amintit, și anume că nu putem vorbi despre o pictură specific feminină în arta românească interbelică, ci numai de personalități artistice feminine care au creat, alături de colegii lor, o operă personală majoră, vom analiza în continuare opera cîtorva dintre ele.[2]
Mai atașată curentelor artistice de la începutul secolului este arta devitalizată, delicată și melancolică a *Rodicăi Maniu*. « Apele colorate ale acuarelei întind văluri în tonuri surde și mate care umbresc lumina ce nu izbutește să fixeze cu hotărîre o formă, ce se ascunde sub văluri de umbră. Rămîne atitudinea care — la figurat — e lîncezîndă și pudică și sentimentul încărcat de nostalgie fără precizare în țel. E o pierdere în neființă, o dizolvare a sufletului, dureroasă ca o nocturnă de Chopin » caracteriza foarte sugestiv Francisc Șirato demersul plastic al Rodicăi Maniu. Incontestabilă maestră a acuarelei, Rodica Maniu este o artistă cu un tonus vital scăzut care a preferat priveliști mohorîte ca acelea pe care le-a pictat în Dobrogea imediat după război sau, cu un deloc surprinzător spirit paseist, figuri îmbrăcate în crinoline, toalete fastuoase de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. În toate însă coerența viziunii picturale este ireproșabilă, legile tehnicii în care lucrează deplin înțelese. Pictînd și în ulei scene simple sau peisaje de la țară, Rodica Maniu, după opinia lui Tonitza « își biciuiește minunatul temperament de acuarelistă, în-

hămîndu-l la mijloace de expresie care nu-i convin ». Fără să fie lipsite de același farmec nostalgic, tablourile sale au un aspect cretos și opac dovedind puțină înțelegere pentru materialitate și jocul nuanțelor. Aceeași observație s-ar putea face *Ecaterinei Cristescu-Delighioz* care este și ea o acuarelistă înzestrată. Pictura sa încearcă greoi și nefiresc să reediteze efectele inefabile ale acuarelei. *Maria Brateș-Pillat* e o altă personalitate demnă de atenție atunci cînd se vorbește despre acuarela românească. E remarcabil cum, spre deosebire de Rodica Maniu, Maria Brateș-Pillat a reușit creația unor adevărate portrete în această tehnică. Dacă ar fi să luăm în considerare cîteva portrete de scriitori (*V. Voiculescu*, *Ion Pillat* de exemplu) ar trebui să recunoaștem capacitatea acestei artiste de a surprinde individualitatea psihică a modelului cu mijloace atît de fragile, menite mai ales să fixeze aspectele trecătoare ale unui chip sau peisaj. Fără a avea consistența și puterea de transpunere a portretelor în acuarelă executate de Cézanne la bătrînețe, cele două imagini sînt de o concretețe și un adevăr plastic deosebit.
Opera *Florenței Pretorian*, care s-ar putea defini ca pur senzitivă, este contiguă marii creații a lui *Theodor Pallady*. Totuși studiile ei cu *Othon Friesz* și *Dufresne* și-au spus cuvîntul printr-o mai precisă formalizare. În special într-un « *Portret de bretonă* »

https://biblioteca-digitala.ro

și într-un « *Peisaj cu bărci* » din colecția N. Bărăscu. Treptat adîncirea unor căutări personale transformă pictura Florenței Pretorian aproape într-un jurnal de notații intime. Peisaje, dar mai ales, interioare, nuduri și naturi statice sînt temele



p. 12

1. RODICA MANIU: Conversație
2. RODICA MANIU: Maquis din Corsica

p. 13

1. LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU: Scoica
2. LUCIA DEMETRIADE BĂLĂCESCU: Flori
3. MAGDALENA RĂDULESCU: Spania
4. MARGARETA STERIAN: Tîrg

preferate cărora artista izbutește să le imprime propria personalitate prin cromatica palidă și desenul alert, adeseori cu funcție decorativă.

Lucia Demetriade-Bălăcescu face parte dintre acei rari artiști cu o individualitate puternică, nestăpînită, care îi ajută să nu îmbătrînească niciodată. T. Soroceanu i-a caracterizat întreaga operă în cîteva cuvinte: « În fața picturii Luciei Demetriade Bălăcescu descoperi o lume de sentimente și atitudini: violență, personalitate, încăpățînare, bravare, șiretenie, dezinteresare, erudiție, dragoste de natură, spirit novator, șarjă, dușmănie pentru moale și dulce — și nu știm dacă lista e întreagă. Dar toate defectele au virtuți, sînt eminamente artistice. » Preferînd, după propria-i mărturisire « culorile de apă » pictorița a lucrat în anii debutului și cîteva tablouri în ulei. Cunoaștem o astfel de natură moartă, datată 1924, în care formele obiectelor sînt puternic stilizate iar culoarea e surdă și lipsită de strălucire. Guașele sale de mai tîrziu sînt notații de moravuri, pline de umor și ingeniozitate plastică, libere de orice convenienţe. În nuduri, dansatoare « spaniole » și în alte teme, travestiul joacă un rol important, subiectul fiind comentat pictural într-o manieră, mutatis mutandi, caragialiană. De pragul reveriei se apropie și pictura și grafica *Margaretei Sterian*, exploatînd la început un naivism de o nuanță sensibil mai constructivă decît în lucrările ulterioare. Carnavalul pare a fi tema fundamentală a acestei artiste, travestiul jucînd și în lucrările ei un rol important. Spectacolul pur pictural pe care-l oferă tablourile Margaretei Sterian este profund în sobrietatea dominantei generale de brunuri și roșuri închise explodînd, cu o orchestrație fantezistă albul, galbenul, verdele și ultramarinul costumelor și măștilor. La fel de apropiată de pictura înțeleasă ca spectacol ni se pare și creația *Magdalenei Rădulescu*. Paralel simplificărilor pur coloristice artista introduce prețioase detalii de un gust ușor baroc. O artă a « împodobirii » precede actul creației propriu-zise, Magdalena Rădulescu transformîndu-și modelele pe care le-a zugrăvit nu în apariții simbolice și pline de mister, cum o făcea Cecilia Cuțescu-Storck, ci în înfocate și temperamentale zeități necunoscute. Potretele de femei, întotdeauna frumoase și elegante, pe care le-a pictat în București pot fi reunite aproape într-un ciclu prin unitatea viziunii și forța expresivă a pastei. Ele sînt o replică modernă și de calitate dată de noua generație brio-ului de factură din portretistica unor *G.D. Mirea* sau *Eustațiu Stoenescu*. Compozițiile pe teme de teatru dovedesc nu doar o reînnoită pasiune pentru spectacol și etalare ci un simț compozițional aparte și un mod de tratare a spațiului cu totul personal.

Michaela Eleutheriade aduce prin pictura sa de început o notă de elevat decorativism, oarecum în maniera lui Braque. Natura moartă cu pălărie neagră din colecția Zambaccian este o friză decorativă de obiecte transpuse plan după un criteriu al înrudirilor formale. Studiile pe care le-a întreprins artista la academia Ranson cu Bissier au avut o influență certă asupra acestei etape creatoare. Personalitatea Michaelei Eleutheriade se va dezvolta însă pe alte coordonate stilistice. Ea se va integra organic în sînul Școlii românești de pictură, creația ei fiind caracterizată prin profunda aderență la realul viu și la aspectul caleidoscopic, plin de farmec, al naturii. În peisajele, multe imagini din călătorii peste hotare, sau în interioarele pictate de ea sînt notații spontane care ating ușurința de factură tocmai prin cultura artistică remarcabilă a pictoriței. Culoarea este amplă, bine organizată în dominante de ocru și verde, desenul fiind suprapus, în genul lui Dufy cu o prețioasă fantezie grafică.

Desigur, aceste rînduri nu epuizează, în extenso, semnificațiile contribuției femeilor artiste în cadrul mai amplu al artei românești moderne. Ele vin — alături de studiile și articolele citate — numai să sublinieze specificul contribuției grupărilor și al unor individualități feminine aduse ideii de modernitate. E vorba, firește, de acea modernitate « veșnic modernă », care nu se perimează odată cu trecerea timpului, cu alte cuvinte de problemele importante ale acestui secol de răspîntie.

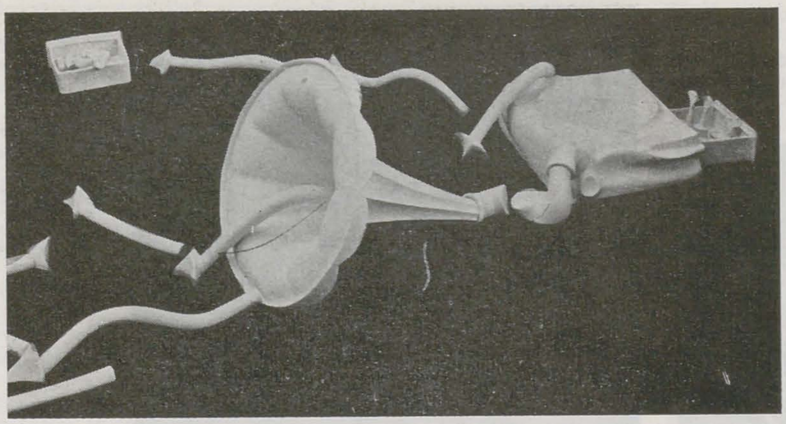
---

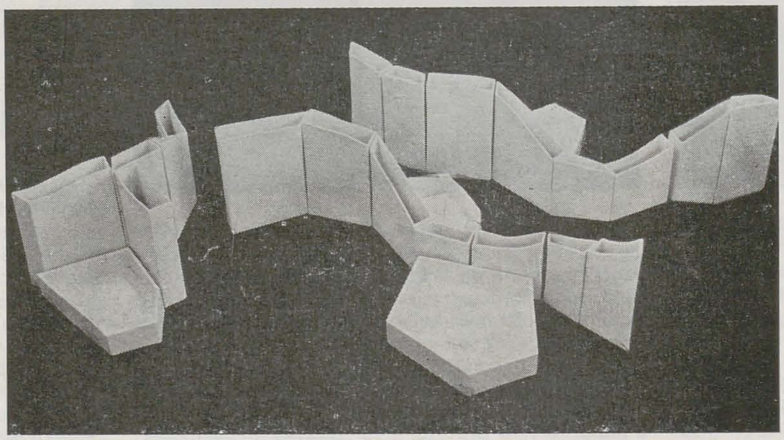
[1] Despre mișcarea artistică interbelică au scris, printre alții: Elena Mateescu, un studiu despre Nina Arbore, apărut în SCIA, 1976 și un alt studiu intitulat « Grupări artistice feminine și unele aspecte ale graficii românești interbelice », apărut în SCIA, 1979; de asemeni revista *Arta* a dedicat un număr creației plastice feminine în nr. 1/1984.

[2] Cum spațiul nu ne permite o trecere în revistă a tuturor femeilor pictor din perioada interbelică, trimitem spre completare la articolul colegului Mihai Ispir, intitulat « Figuri feminine în arta românească interbelică » apărut în revista *Arta* nr. 1/1984, pp. 7—9.

https://biblioteca-digitala.ro

rodica mazilescu



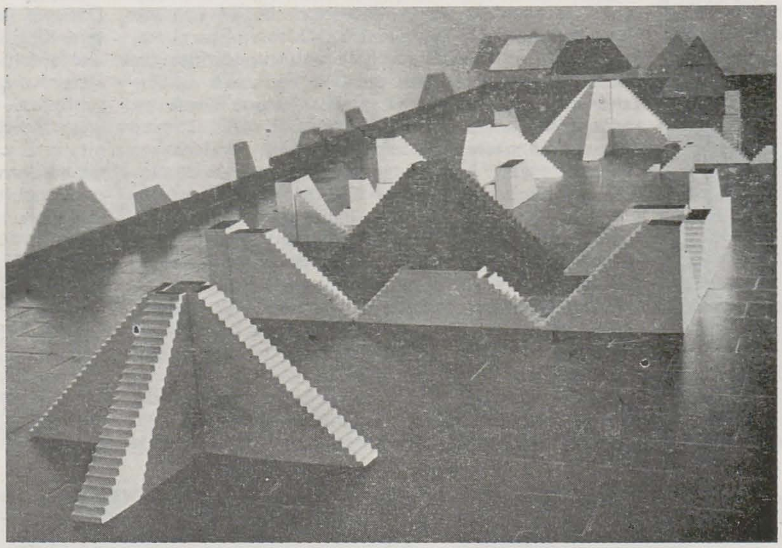


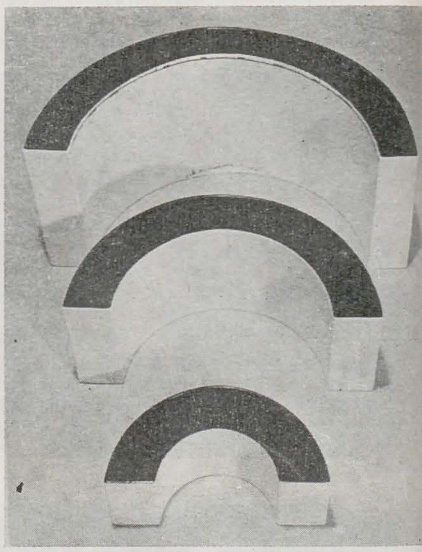
călin dan

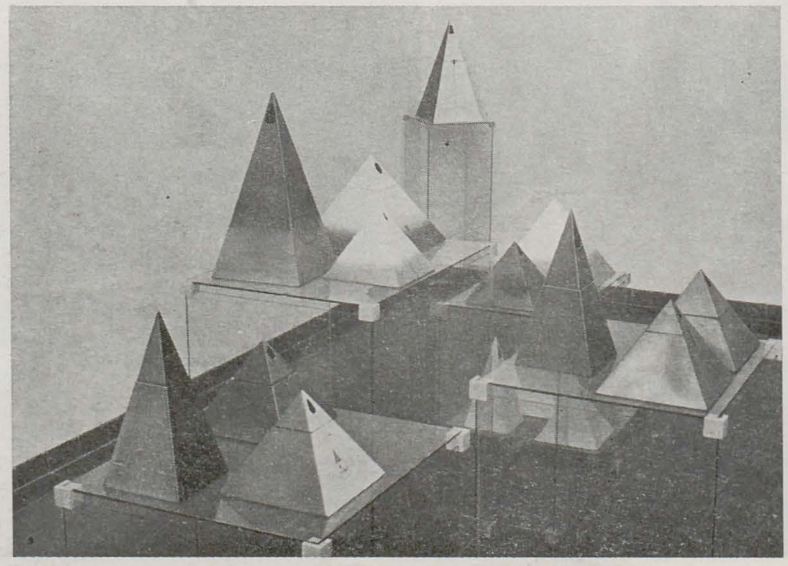
Ipoteza de lucru ar fi negarea determinismului tehnicii asupra stilului — deci negarea caracterului « decorativ ». Ceramica tinde să treacă din cîmpul unei expresivități monocorde, de tip artizanal, către o diversitate de funcții/tipologii strict vizuale. Din pluralitatea de opțiuni (tratament sculptural, obiectualizare conceptuală, monumentalism, mimetism geologic/arheologic etc.), artista elaborează o sinteză personală de certă austeritate. Schimbarea la față e anunțată prin expoziția personală din 1978, unde domină încă umorul dadaist, cu citarea în materiale nespecifice a unor obiecte casnice a căror platitudine generează savuroase conotații. Nevertebrate compuse din catene de robinete, șurubării proliferînd aberant în utilaje nedeterminabile, insecte hăcuite minuțios, pînă la transformarea în vrafuri de farfurii și imenși clești de uscat rufe, instalații desuete pentru vizualizat sunetele, iată cum arăta lumea imaginată la ora aceea. Austeritatea se anunța însă deja, prin acromie și printr-o serie de recipiente-moduli cu forme rectangulare, negînd orice sugestie figurativă.

În continuare, geometrismul rămîne triumfător. Un geometrism deopotrivă efigial și vestigial: cercul și pătratul sînt ridicate la echivalențe volumetrice, secționate, juxtapuse, într-un joc static al formelor. Aluzia arheologică (hemiciclu, amfiteatru) îmbogățește acest scenariu abstract. Suprafețele netede, glazurate cu voită monotonie în alb și cenușiu închis, devin suportul ideal al unor semne/grafeme dependente de gestualismul minuțios extrem oriental. Înseși recipientele respective oscilează între un conceptualism arhetipal (practicat, cu altă anvergură, de un Horia Damian) și concizia extremă a ceramicii rituale nipone. Nude, lucrările aspiră către modelarea sculpturală a spațiului; conținînd vegetație, devin ele spațiu modelat de o grațioasă biologie. Misterul e dependent de această pendulare.

La ora acestor rînduri, tendința sculpturală a demersului s-a radicalizat categoric. Aluzia tectonică la vechile « arte ale focului » e eliminată. Obiectele nu mai sînt conținătoare de existențe concrete, ci de metafore, la un nivel mai înalt — de simboluri. Implantarea spațială este, cu exclusivism, una de tip sculptural. Un minimalism sever susține demersul artistei. Piesele, așezate chiar la nivelul solului, se citesc cu limpezimea unor arhitecturi utopice, venind dintr-o lume dimensional *altfel*. Problema filosofică este cea a trecerii, a purificării ascensionale, a centrului etc.; argumentul semantic — piramida, ziguratul. Încărcătura speculativă a acestor elemente este atît de stufoasă încît nu își are locul aici prezumția unui rezumat. Simțim doar nevoia de a enunța cîteva idei; lucrările nu suportă singurătatea; artista nu realizează obiecte, ci cîmpuri de tensiuni; energia conținută a formelor circulă între ele într-un dialog afazic dar pregnant; jocul glazurilor și sumarele decalcomanii sînt menite să îmblînzească severitatea extremă a demersului, să umanizeze percepția. Ca orice drum al purității, și acesta se dovedește a fi unul dificil, cu consecințe imprevizibile.







https://biblioteca-digitala.ro

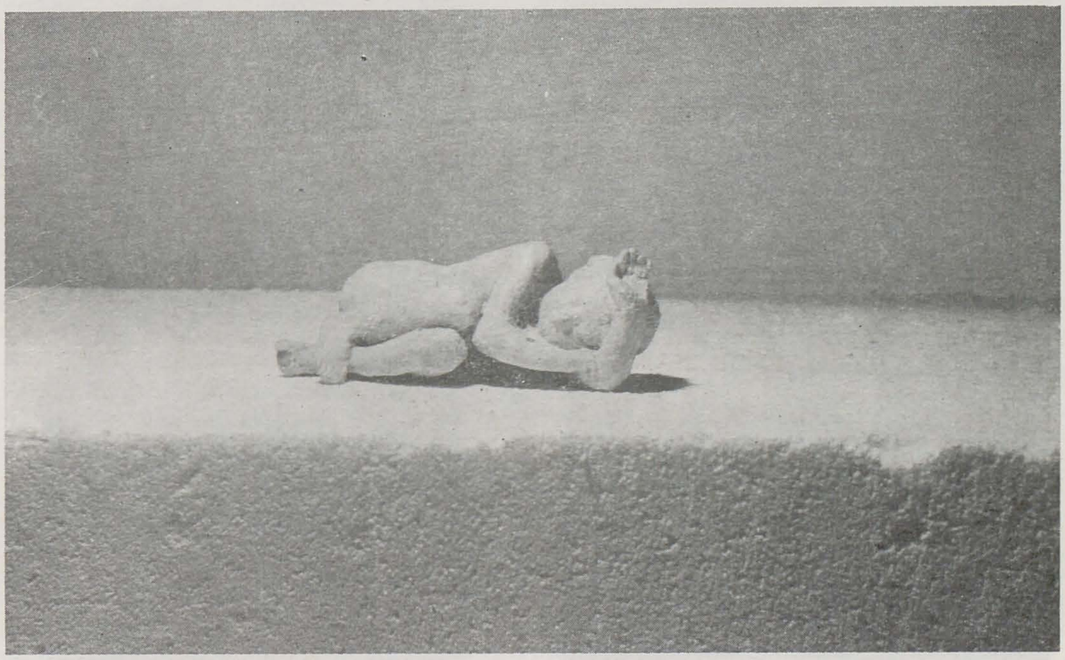
flavia creangă

andrei pintilie

Sculpturile Flaviei Creangă au darul să ne introducă, pe neașteptate, într-un univers delicat și sensibil, cel al copilăriei, cu o siguranță plastică demnă de un adevărat maestru. Ocolind superfluul literar, artista își numește lucrările cu deliberată monotonie: Compoziții. Dar forța de « Șoc » a acestei lumi de mici/la propriu cît și la figurat/eroi o dă nu numai acuratețea gestului mîngîios parcă al modelării, simplitatea compozițiilor în care axele se întretaie cu claritate — ci și conexiunile pe care le stîrnesc în noi, tot acel « material » uitat care forma plămada universului nostru de joc și reverie. Intropatia, deci.

Prin gestul fecund al creației, Flavia Creangă ne înconjoară cu o populație de făpturi care, în nuditatea lor nespectaculoasă, pornesc să întîmpine cu voioșie sau resemnare o zi/eternă de data aceasta, căci turnată în tiparele artei/de viața curată. Grația vîrstei se încheagă îndată în precizia anatomiilor fragile. Fără să intenționăm a da impresia unei fastidioase raportări la predecesori direcți, care în cazul Flaviei Creangă nici nu există, am vrea totuși să semnalăm că hotărîta acuratețe a gestului și a gustului o mai putem întîlni la sculptorița germană Renée Sintenis; în limitele acelorași rezerve specifice mai sus conexiuni se pot găsi și cu lumea lui Barlach, sau cu universul infantil surprins de Paula Modersohn-Becker în picturile ei. În lucrările sale de pînă acum, Flavia Creangă ne oferă o sumă a copilăriei văzută ca vîrsta de aur, în momentele ei de joacă exuberantă dar și în clipele de singurătate care nasc întrebări și dispun de reveria cvasi-existențială.

Nu putem să ne drămuim elogiile în fața măiestriei cu care, din cîteva elemente plastice doar, artista știe să evoce o complexitate psihologică remarcabilă, scăpînd de emblematic/care ar da *tipicul* în literatură/dar și de exemplul individualizat, concret/-deci restrictiv, neinteresant. Nu putem iarăși să nu admirăm naturalețea posturilor, simțul detaliilor în aceste mici lucrări gingaș observate. Și poate, mai frapant și mai caracteristic viziunii sculpturale a Flaviei Creangă, este modul în care ea înțelege să folosească spațiul înconjurător, pe care-l integrează sculpturilor sale, încît acestea devin prețioase caligrame într-un univers de infinite transparențe, aproape ca și niște sculpturi de aer de unde și efectul de maximă transparență.



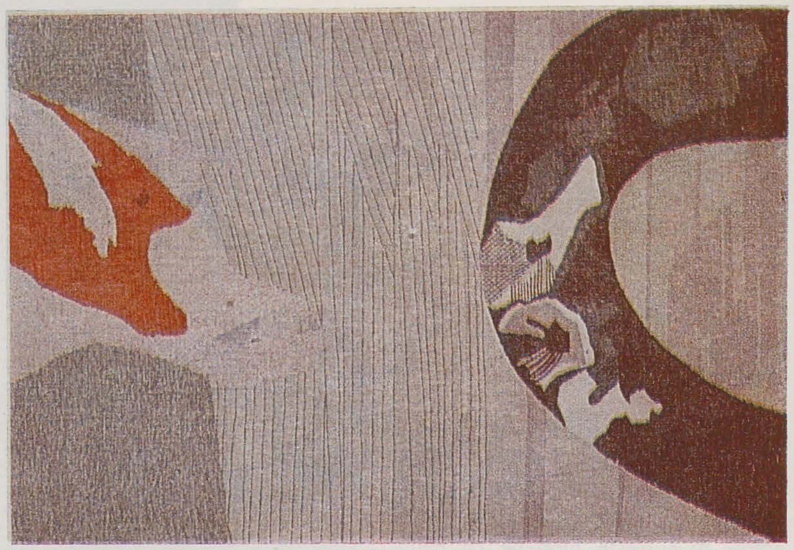
https://biblioteca-digitala.ro

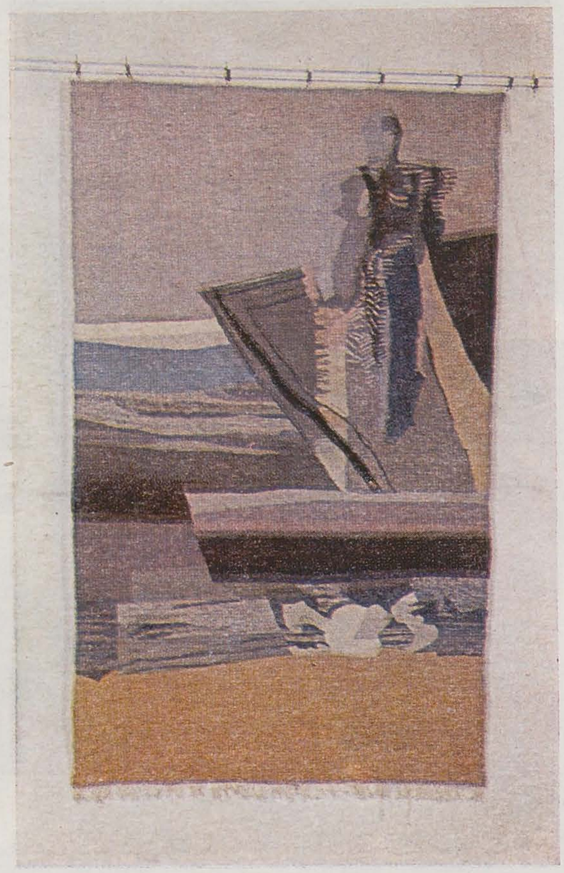
monica vaida

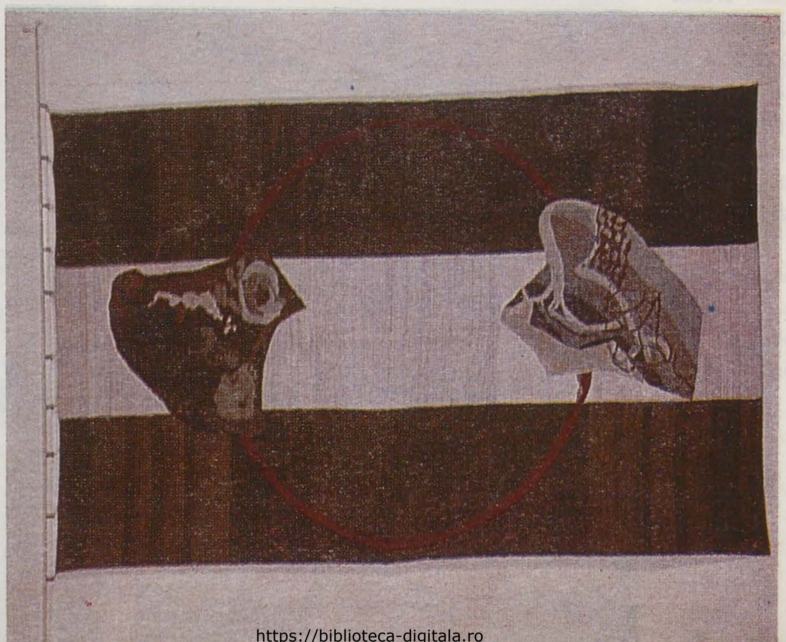
gheorghe vida

Tapiseria, practicată cu răbdare și tandrețe — am spune — de Monica Vaida, se menține (cu mici excepții) în limitele tisajului tradițional, ea știind să armonizeze deosebitele calități texturale ale suprafeței cusute (ce se insinuează, cu acest prilej, integrator în structura compozițională, extrem de complexă, ideată de artistă), cu anumite efecte picturale sau grafice, translate inteligent din proiectul inițial

Constatăm, imediat, un desăvîrșit respect al materialului textil, utilizat de multe ori pigmentat natural sau adesea în acorduri rafinat subdivizate, cu zone rareori încălzite de accente tonale mai vibrate, deplasate spre intensitatea luminoasă. Atunci cînd apar, aceste accente alcătuiesc contururi ferme, geometrice și au un rol de liant, ce unește ori echilibrează fragmente antagonice, conflictuale, planuri opuse (*Germinație I*). Menționăm acest procedeu configurativ întrucît, în general motivele tapiseriei Monicăi Vaida fie că funcționează în nuditatea lor abstractă, fie că se orînduiesc într-o ierarhie simbolică, antropocentrică, sînt gîndite în desfășurare, metamorfozarea refuzînd încremenirea, închiderea într-o formulă hieratică. Desigur, aceasta nu înseamnă că nu poate să apară o anumită hieratizare a figurii umane, așa cum se întîmplă în una din cele mai interesante și poetice tapiserii realizată de Monica Vaida: *Chemarea necunoscutului*, dar și aici verticala dată de silueta emblematică este contrapunctată de elemente decorative în esență, aflate într-o formațiune instabilă. Studiată în dezvoltarea ei intrinsecă, tapiseria Monicăi Vaida îngăduie relevarea unor constante formale, ale unei morfologii originale, elaborată de timpuriu, imediat după terminarea studiilor. Astfel multe din aceste constante, aflate în lexicul ei inițial, vor fi reluate într-o sintaxă stilistică mai complicată, amplă și dinamică (*Germinație II*), ceea ce dovedește posibilitățile gîndirii de perspectivă pe un drum sondat de la început cu conștiința duratei.







Ne propunem, în continuare, în sensul celor afirmate pînă acum, să ne ocupăm de trei dintre realizările majore ale artistei în domeniul dificil — mai ales pentru o artă apreciată în primul rînd pentru virtuțile ei decorative — al compoziției alegorice, cu mesaj adică, ca să folosim o noțiune suficient de banalizată. Este vorba de tapiseria de mari dimensiuni, *1877*, *Apocalipsul* și *Victorie*. Prima lucrare, pornind de la imagini binecunoscute din gravuri de epocă, celebrează victoriile armatei române în războiul de independență, într-o viziune originală ce reduce pînă la semn grafic o încleștare de forțe, dramatismul acuzat al imaginii fiind dat de vasta suprafață neutră, pe care o traversează ostașii, în diagonală, alcătuind un bloc monolitic. *Apocalipsul*, cu rapel direct la cutremurul din 1977 este impresionant prin desenul energic, aproape violent al mîinilor înălțate, ce se opun catastrofei. Iată un subiect mai puțin obișnuit în tapiserie, artă a trecerilor, gradațiilor subtile și totuși Monica Vaida a reușit să mențină aici ceva dintr-o înregistrare «alla prima» proprie desenatorului, fără a se pierde nimic din tactilitatea, căldura specifică tapiseriei. În aceeași filiație se situează și lucrarea *Victorie*, cu observația că oferă artistei prilejul de a sintetiza și epura un limbaj exersat cu ocazia executării unor tapiserii, cu o motivație mai declarat decorativă. Aceste experiențe sînt acum aduse în cîmpul imaginii (ne referim aici la prezența cercului, ca și a liniilor dispersate) pentru sublinierea personajului fluturînd un steag și însoțit de un cal cabrat, atribute ale victoriei desigur, dar și ale eliberării de sub teroarea forțelor întunericului. O tapiserie aflată în lucru în atelierul Monicăi Vaida este o compoziție florală într-un neașteptat dialog cu ilustra tradiție a goticului internațional. Nu ne îndoim că artista ne rezervă încă multe surprize, într-un viitor artistic, prospectat cu îndrăzneală și luciditate.

https://biblioteca-digitala.ro

atelier

ioana bătrînu

călin dan

Cînd, la sfîrșitul deceniului opt, se constituia și se afirma, prin eforturi sistematice, o nouă generație de poeți, cunoscută acum sub numele de « generația '80 », s-a remarcat revenirea, la alt palier cultural, către modele ale avangardei istorice, filtrate prin experiența (pen)ultimelor avangarde (literatura pop, postmodernismul). Mai înceată, proza și-a afirmat aripa radicală prin volumul colectiv « Desant '83 » și, de la acea dată, orice observator al fenomenului cultural putea să prevadă apariția cu necesitate a unei similarități de atitudine în artele vizuale.
Din cauze de o arborescentă diversitate, acestea prezintă un decalaj față de fenomenul muzical sau literar; la ora actuală noua avangardă plastică este doar o virtualitate, ea manifestîndu-se deocamdată în latența atelierelor. Pe fondul unei manierizări pînă la ultimele consecințe a postmodernismului și conceptualismului

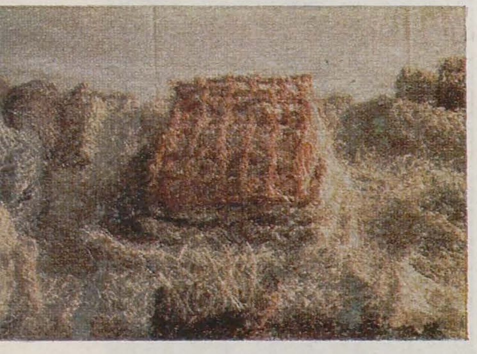
mai ales, ca o reacție la calofilia abstracțiunii și, deopotrivă, la atitudinea epigonică față de pictura tradițională, apare o generație spontanee de neo-expresioniști, adepți ai unei estetici brutale și ai unei tematici de stringentă actualitate etică. Spontanee pentru că, pe de o parte, fără conexiuni aparente în imediatul culturii românești, iar pe de alta desfășurîndu-se într-un sincronism (aproape) perfect cu alte fenomene similare (« tinerii sălbatici », bad painting, neo-expresionismul vest-european) și excluzînd astfel suspiciunea unei preluări demonstrative. Spontanee în sfîrșit pentru că, spre deosebire de fenomenele similare din literatură, ea nu apare în urma unei acțiuni programatice și oarecum « pedagogice » ci ca rezultanta încă difuză a unor asumări de același tip a problemelor artistice, înțelese ca reacție de apărare/modelare față de/a realității. Fără să se cunoască, fără să fi comunicat în vreun fel, fără să fi fost « pregătiți » pentru aceasta, o serie de tineri artiști se pregătesc să debuteze, fără program, sub semnul « transvangardei ».
Nu consider activitatea Ioanei Bătrînu paradigmatică, dar avem aici un bun prilej de situare în cadre mai precise a fenomenului schițat anterior. Tînăra artistă are, la absolvirea Institutului, o viziune stilistică de tip sincretic, îmbinînd abstracțiunea, forța gestuală și injoncțiunea textuală. O mutație rapidă se produce pe plan semantic, opțiunea figurativă devenind categorică. Treptat culoarea, element de « cucerire », este abandonată pentru o acromie nuanțînd infinitezimal/brutal trecerile de la alb la negru. Paradoxal, despuierea de culoare coincide cu exaltarea picturalității, de așa manieră că mi-e foarte greu să o privesc pe Ioana Bătrînu ca pe un grafician-pur-și-simplu. Tehnic și tematic, ea abordează deocamdată două registre complementare. Pe de o parte, zona tensiunilor paroxistice (imediate) — ciclul *Wasserman* sau cel al « damelor cu jupon » — unde modelul expresionist este supus unei tehnici de distrugere-refacere caracteristică fenomenului general al transavangardei. Pe de alta, zona tensiunilor « mediate », unde citatele din viziunea-procedeele graficii publicitare sînt decupate-refolosite ca elemente de intertextualitate într-o scriitură ironică pînă la sarcasm. Disocierea făcută rămîne, în fapt, pură pedagogie explicativă, pentru că ambele categorii sînt exemple de artă mediată, motivată unitar printr-o criză fundamentală la nivelul existențial și cultural deopotrivă. Sub presiunea unor violențe continue, expresia artistică nu poate fi « frumoasă » decît cu ipocrizie; trăirea culturii (inevitabilă pentru artistul contemporan, care nu mai poate crede în poza naivă a geniului inocent, emanație a « naturii », « zeilor » etc.), introducînd o saturație informațională, apare, periodic, necesitatea estetică a unei revolte.
Reinventînd figurativul cu mijloacele violenței expresioniste, artistul caută ieșirea dintr-un impas în care nu s-a situat singur, ci a fost așezat de ereditatea sa. Luciditate, ironie și acroșaj direct în dialogul vizual, pulsarea permanentă între lirismul agresiv și detașarea rece, cu efect calculat, implicarea în realitatea imediată prin reacții motivate psihologic, social, cultural, limpezime și camuflare, iată portretul neliniștitor, încă difuz, al avangardei de după avangarde, în distribuția căreia îi prevăd și Ioanei Bătrînu un loc însemnat.

https://biblioteca-digitala.ro

daniela grușevschi

călin dan

a. Am în față, sistematizată cu uimitoare limpezime pe etape, cicluri, grupe de preocupări, antologia imagistică a activității sale. Înainte de toate mă pune pe gînduri tocmai această evoluție, de o coerență a creșterii programatică parcă. Captarea celei de a treia dimensiuni capătă de la început valoare axiomatică în căutarea unei stilistici personale. Maturizarea, desprinderea de mode(le) echivalează cu invenția: acea haute-lisse tridimensională, după toate informațiile o « premieră absolută ». Tehnica se identifică viziunii, ele elaborîndu-se/generîndu-se reciproc; ghergheful este structura de grinzi a unei încăperi străbătute de urzeala ce merge și vine din toate direcțiile; forma crește volumetric cu firescul organicului; amintirea tehnicii gospodărești a « ciorapului » face o in-



joncțiune, la nevoie ironică, în poza severă a invenției.

a'. De aici înainte, succesiunea obiectivă a « operei » capătă justificarea creșterii armonioase tocmai prin fundamentarea organicistă a gîndirii. Biologicul fito și zoomorf este captat/analizat-echivalat estetic în forme din ce în ce mai complexe. Înțelegerea materialului (sisal) ca sursă-model energetic transcende anecdotica: trunchiurile scorburoase, vietățile subacvatice, situate — vizual — la limita dintre vegetal și animal, nu sînt portretizate, ci esențializate într-o compoziție labirintică, stufoasă și totuși clară ca intenții. Proba așezării în natură verifică distanțarea artefactului și, simultan, integrarea sa vizionară.

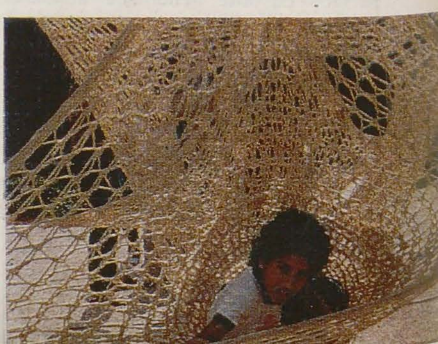
b. Gîndirea artistei parcurge simultan două nivele. Unul de consumare existențială a ideilor și altul de sinteză vitală, obturîndu-l, mascîndu-l pe primul. Funcționalismul deplin, consecință a organicității conceptuale, aceasta ar fi ecuația de bază a personalității sale. Gîndirea capătă simplitatea precisă a gestului; gestul complexitatea asociativă a gîndirii. Atunci cînd, dintr-o pînză croită circular, ea inventă pe loc nenumărate veșminte, prin torsionări, plieri, înnodări și drapaje, nu avem de a face doar cu un happening vestimentar, ci cu o demonstrație a mecanicii sale spirituale.

a''. Regnurile tranzitează, constituindu-se în aluzii la un interregn, elementele (aer, apă, foc) își găsesc treptat echivalențe în tipurile de reacție ale obiectului textil, care părăsește jocul oglindirilor naturale pentru a se constitui într-o natură matricială propriu zisă. Acesta ar fi drumul, de la *Fluturele de argint* sau *Cuibul scoicilor cu sîmburi*, pînă la *Vara*, ansamblu realizat la Muzeul de artă din Ierusalim. Aluzia figurativă dispare, conotațiile simbolice se bazează pe funcțiile materialului și structurii: roșu-ocru (cromatica anotimpului); suspendări (deci plutire într-o ipoteză a subacvaticului); circulații în obiect (deci străbaterea, locuirea ca experiență senzorială directă). Lucrarea nu mai poate fi percepută global, ea e o existență difuză, ce trebuie explorată/consumată secvențial. Nu doar vastitatea dimensională, ci și infinitatea vectorială a spațiului-artă duce la înglobarea privitorului și la modificarea totală a raporturilor psiho-fizice și afective subiect-obiect.

a'''. Convenția demiurgică impune alternarea brutal-spectaculoasă a registrelor, de la gigantic la minuscul și invers. Cu *Laudă luminii* (din nou o tehnică personală — a « firului continuu », croșetarea suprafeței, urmată de modelarea sa) se cîștigă pariul diafanității autoportante. Morfologia minimalistă e așezată într-o sintaxă de ordin cosmologic (dublu structură a luminii, consecințele sale simbolice etc.). Cele 22 de mici piese transparente se cer explorate într-un plonjeu optic « la firul ierbii ». Astfel numai se revelează complexa lume tarkovskiană, — o zonă a capcanelor și a « spațiilor de trecere » mascate sub formele benigne ale sisalului minuțios fățuit. Obsesia « trecerii prin lumină » migrează apoi în cea mai recentă lucrare, expusă la Sao Paulo, o succesiune de imense paravane-pîlnii ajurate, diafane suprapuneri convergente către un punct de iradiere luminiscentă.

c. Cîteva elemente de suprafață (studiul arhitecturii, structura temperamentală extrovertită, gustul jocului) ar putea constitui disparități explicative pentru permanenta senzație dramatică degajată de obiecte. De la showul vestimentar pînă la sistemele de captare a luminii se simte permanent prezența unui actant, aflat într-o evoluție simultană cu lucrarea,

animînd-o, fiind determinat de ea. Întîi autorul, apoi spectatorul, apoi o apăsătoare (ca prezență) abstracțiune animă elementul obiectual.



https://biblioteca-digitala.ro

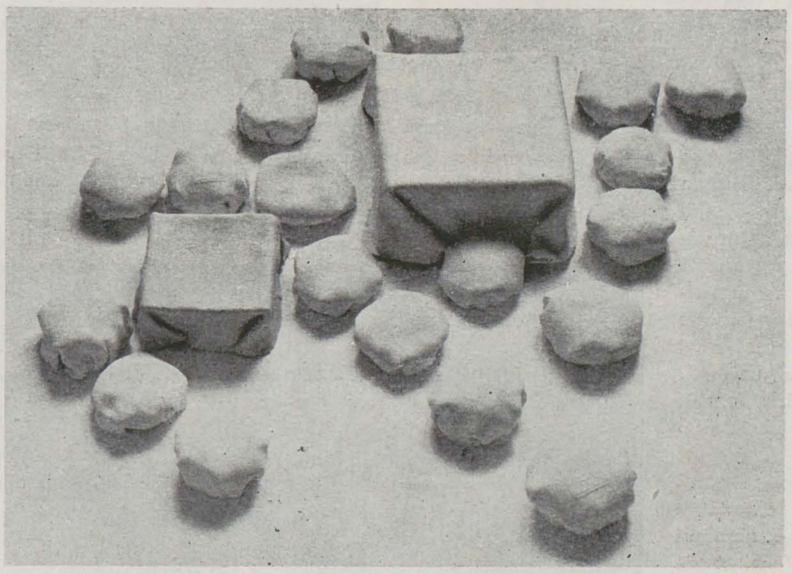
atelier

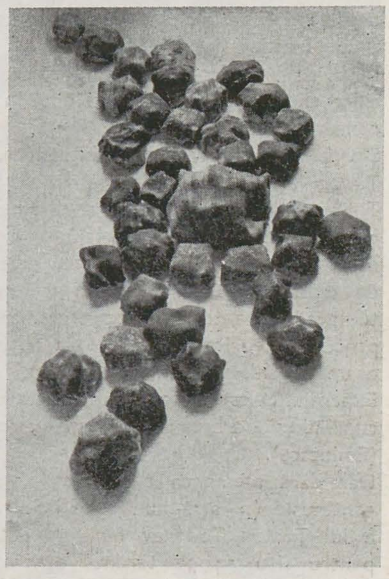
alexandra gheorghe

mihai mitre

Lucrările din porțelan realizate în ultimii ani de Alexandra Gheorghe fac parte din categoria « operei deschise »: o *cantitate* — mai mult sau mai puțin însemnată — de mici obiecte-formă este mereu amplasată, repetat re-distribuită, re-grupată pe o suprafață, printr-o operație temporală a manipulării, a aranjării « strînse » dar variabile, destul de asemănătoare celor ce însoțesc stările de meditație (« jocul cu mărgele de sticlă »).

Grupările poartă denumiri ca *Daruri*, *Sărbătoare*, *Anotimp*, *Brazda*, *Izvor*, *Semne*, etc; aceste adevărate « colonii » sau « constelații » de obiecte-formă *concentrează* — procedeul este litotic — într-un spațiu destul de redus, mai ușor de stăpînit, o lume în miniatură, o *reverie liliputană*, ce presupune de cele mai multe ori un rezumat, o *reducție microcosmică*. (Se înțelege că acestei structuri miniaturale îi corespunde un mod de lucru minuțios, meticulos, de mare « amănunțime », ce vizează perfecțiunea executorie. Decurge din aceasta o altă caracteristică a tempo-ului artistic al Alexandrei Gheorghe: deși în compoziție apelează întotdeauna la limbajul cantitativ, nu cantitatea — productivitatea ei — impune).





Normala intenție a fixării gîndirii în simboluri materiale este condiționată, la Alexandra Gheorghe, de o opțiune în comportamentul tehnic, de un program operațional restrictiv, mai exact regresiv, în sensul că avem de a face cu un fel de *paleontologie a limbajului plastic*.

Această restrîngere vine din faptul că ea își impune să efectueze toate operațiile — cele anterioare arderii — « cu mîna liberă », folosind fondul gestic cel mai curent, numai, după expresia lui André Leroi-Gourhan, « mîna foarte arhaică și foarte puțin specializată ». Intîlnim astfel secvențe operaționale ale mîinii în motricitatea ei directă (de tipul frămîntare, apucare, zgîriere, scormonire, secționare) dar și corecții ale relației emoționale — urma mîinii ca « recipient » (« căușul » palmei), modelarea tandră, contactul afectuos, de sensibilitate tactilă, dermică. Lectura integrală a acestor forme presupune nu numai angajarea privirii, dar și manevrarea lor de către spectator, de către « fructificator »; în acest caz este necesar să folosim noțiunea de *estetică tactilă*, întrucît Alexandra Gheorghe știe să pună în valoare plasticitatea extremă a materialului, a acestui « aluat » cu consistențe foarte diferite, cu multe stadii intermediare între tare și moale, între uscat și onctuos.

In afară de această constatare a participării la mai multe sisteme de referință senzorială, sesizăm că ansamblurile obiectuale concepute de Alexandra Gheorghe sînt centrate pe o « temă a încastrării »; formele propuse de ea par — ambiguitate specific simbolică — niște *legături*, *învelișuri*, *acoperitori* ale unui « conținut » neprecizat.

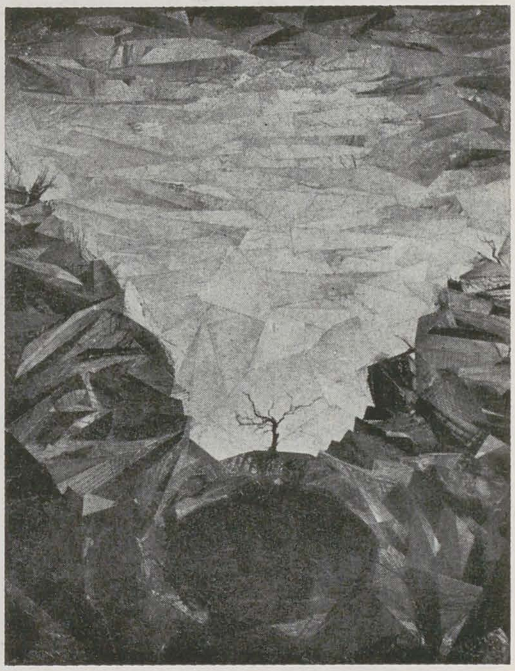
Mircea Eliade semnalase corelația etimologică — existentă în unele limbi — între « a lega » și « a vrăji »; în miniaturile ceramice ale Alexandrei Gheorghe un joc dialectic între conținătorul evident și conținutul ascuns instituie un fel de fascinație magică dată de o sîcîitoare enigmă — de mare eficacitate estetică în economia formulării ei: supoziția că în general valoarea este asimilată cu ultimul conținut, cu cel mai concentrat dintre ele, dar la care accesul nu este posibil, astfel că el rămîne « sub pecetea tainei ». Adăugăm la aceasta faptul că unele lucrări sînt « manuscrise » ilizibile, prin adăugarea unor dispozitive ritmice fără nici un liant descriptiv, grafii exteriorizate ce ar ține de aspectul liniarizării alfabetice. Dar și aici intervine o nouă ambiguitate, incertitudinea de a nu ști dacă aceste mini-obiecte trebuie « prizate » în registru grav sau în registru umoristic, dacă să insiști asupra semnificațiilor profunde ale « arhetipului legăturii » sau să le consideri doar un simpatic joc de-a misterul, o formă de mini-« împachetare ».

Și această indecizie — în care este plasat « utilizatorul » care știe să aprecieze siguranța în economie dovedită de autoare — este benefică din punct de vedere estetic.

https://biblioteca-digitala.ro

atelier

hortensia masichievici



mihai mitre

În totalitate, desenele de dată recentă ale Hortensiei Masichievici s-ar putea numi *Scherzi di phantasia*. Cu ele are loc plasarea pe o orbită cunoscută sub numele de *barrochus romanticus* şi tot cu ele autoarea produce şi un spectaculos exemplu de abandon al propriului trecut artistic (al trecutului apropiat chiar).

În esenţă, romantismul ar fi, după cum scrie Marcel Brion « metafizica timpului imperfect, urmărirea înminunată a unui ideal ce se ascunde şi fuge în depărtările spaţiului, ale timpului, ale inefabilului şi ale irealizabilului . . . »

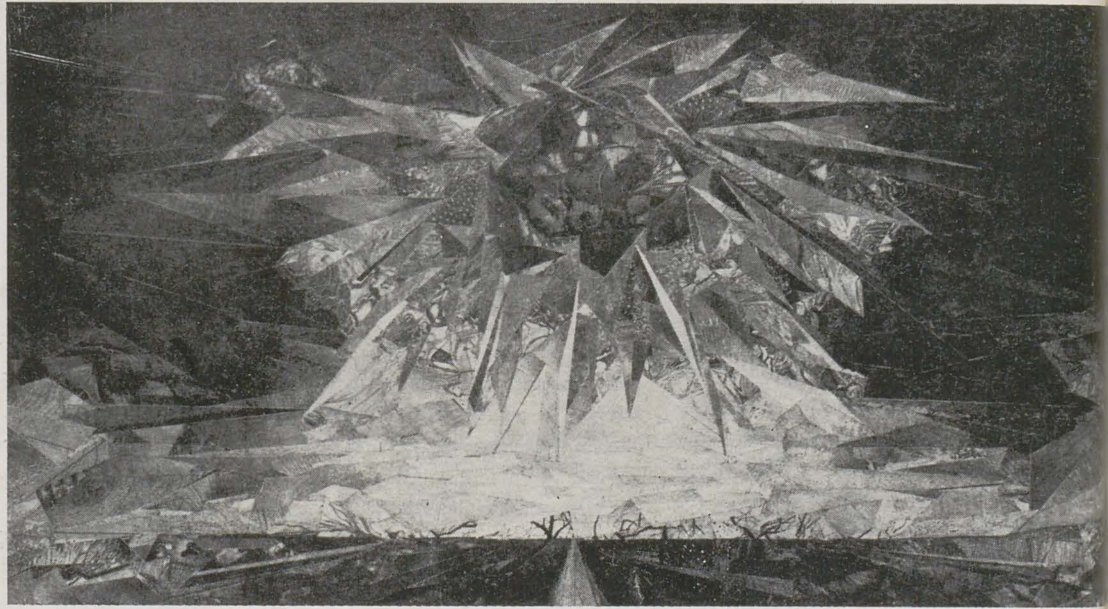
Reveria, himericul, insolitul, fabulosul, exoticul, chiar extravaganţa îşi găsesc locul în « cosmosul » romantic.

Starea de spirit romantică introduce, cum spunea Tudor Vianu « o adîncă şi variată experienţă a Timpului » şi o « permanentă reprezentare a lumii ca devenire » (altfel spus, spaţialul proteic, Natura naturans) şi, în termeni blagieni este caracterizată de « patosul mişcării » şi de « elementar ». Atitudinea romantică mai presupune o palpitaţie panteistă deprinsă din Filosofia naturii (universul e un organism însufleţit, este animalul univers). Expansiunea este de amplitudine cosmică, vizionară, cuprinde şi « a haosului văi », şi « a cerului cîmpie » (Eminescu).

Dar dacă asemenea consideraţii generale pot fi continuate (= stră-mutate) la infinit, o observaţie a lui Ţvetan Todorov ne este absolut necesară pentru situarea pe terenul concret furnizat de noile producţii artistice ale Puiei Masichievici: « În estetica romantică accentul nu va mai cădea pe raportul de reprezentare (între operă şi lume), ci pe *raportul de expresie; cel care leagă opera de* artist ».

În direcţia psihologică a « detentei » eului, în spaţiul deschis tuturor elanurilor imaginaţiei fără oprelişti, în descătuşarea « lavei imaginaţiei » (sintagma tipic romantică este a lui Byron), autoarea a traversat şi o etapă intermediară, cu o serie de colaje de un tip mai special, căci aceste « Klebebild »-uri folosesc drept materie primă exemplare — unele vechi de decenii — din trecutul ei de harnică şi cunoscută gravoare în metal. Desigur este o muncă migăloasă în care coexistă « manualul » şi « vizualul », dar mai important este că din « ruinele gîndurilor » de altădată, din *vestigii*, cioburi, ţăndări, fragmente « reciclate » după o altă regulă se produc interesante artifex-uri ce admit un fel de delir « gratuit », de performanţă a « artistului de atelier » (caracteristici baroce, subliniază G. Călinescu).

Faţă de precizia cristalină dar neliniştitoare a colajelor, desenele de mari dimensiuni în special sînt adevărate *dezmărginiri* ale « drumului interior ».



Ele sînt impregnate parcă de sentimentul tranzitoriului universal şi înglobează sugestii ale infinitului vertical sau orizontal. O materie fluctuant metamorfică — transferul mineral/vegetal fiind cel mai frecvent — este nervos distribuită în « peisaje bîntuite »; ele conţin dizlocări organiciste, expansiuni telurice, « guri de întuneric », « nopţi condensate ». Desenul atinge accente expresioniste date de neliniştea, de nerăbdarea transpunerii imediate a sugestiilor imaginare; alteori se insinuează elemente incantatorii — joc de curbe şi contracurbe — un fel de melancolie muzicalistă.

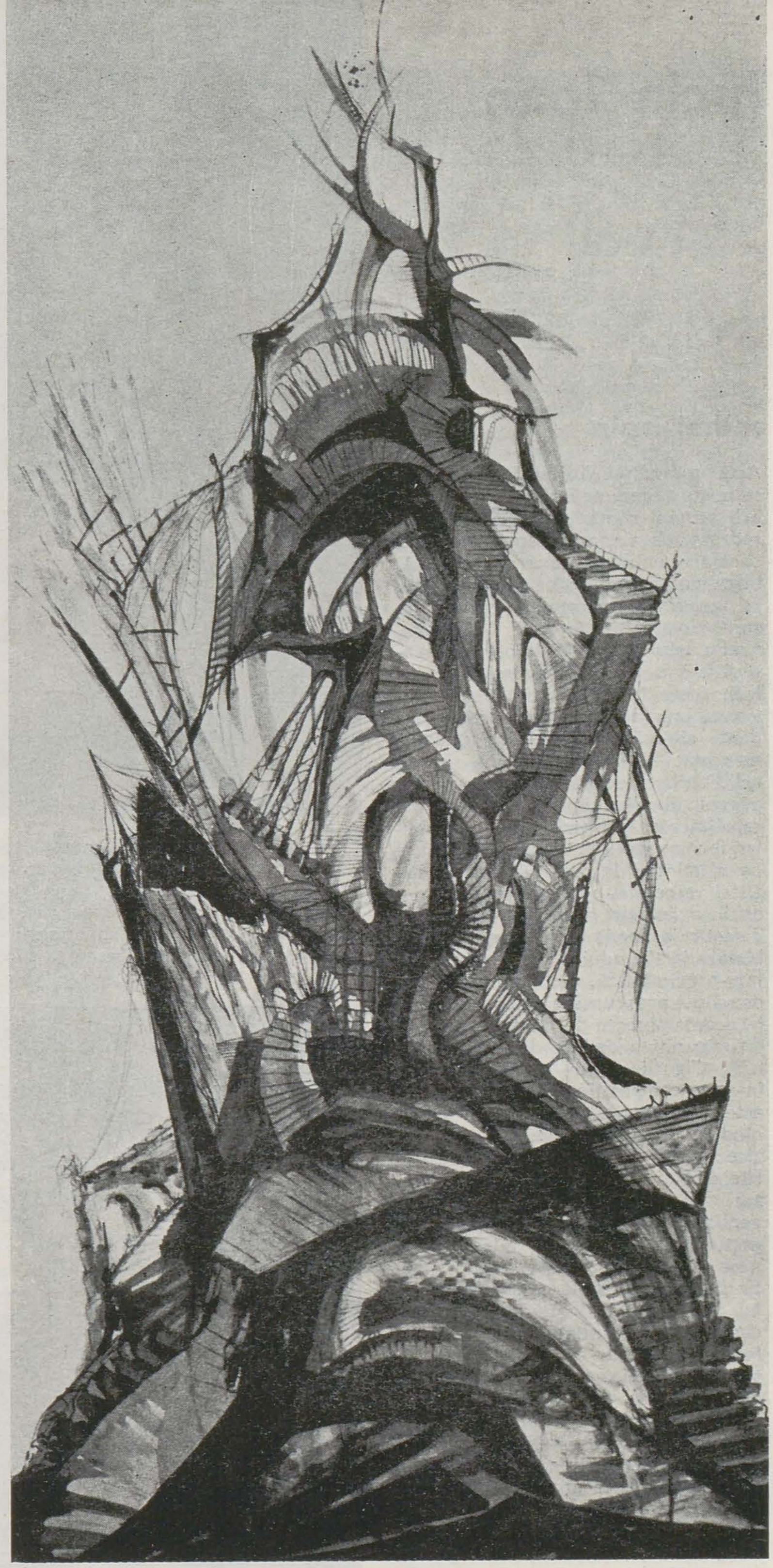
În cîteva lucrări Hortensia Masichievici introduce o nuanţă personală într-o emblemă a « psihismului ascensional » catharctic (un munte babilonic supraetajat, traforat de propria extincţie — tema ruinismului romantic — străbătut de stoluri de scări

https://biblioteca-digitala.ro

p. 20
1. Urcușul
2. Amfiteatrul părăsit
3. Autostradă
4. Marea trecere

p. 21
1. Peisaj romantic
2. Monstru terestru
3. Amenințare

aeriene, o adevărată tortură a scărilor, și « confuzionat » de aspectul vegetal al unor amintiri gotice); viziunea se constituie vertical, dar nu ca simbol ascensional, ci într-un antagonism echilibrat, într-o dialectică simbolică a polarităților de felul regresie/elan, închis/deschis.



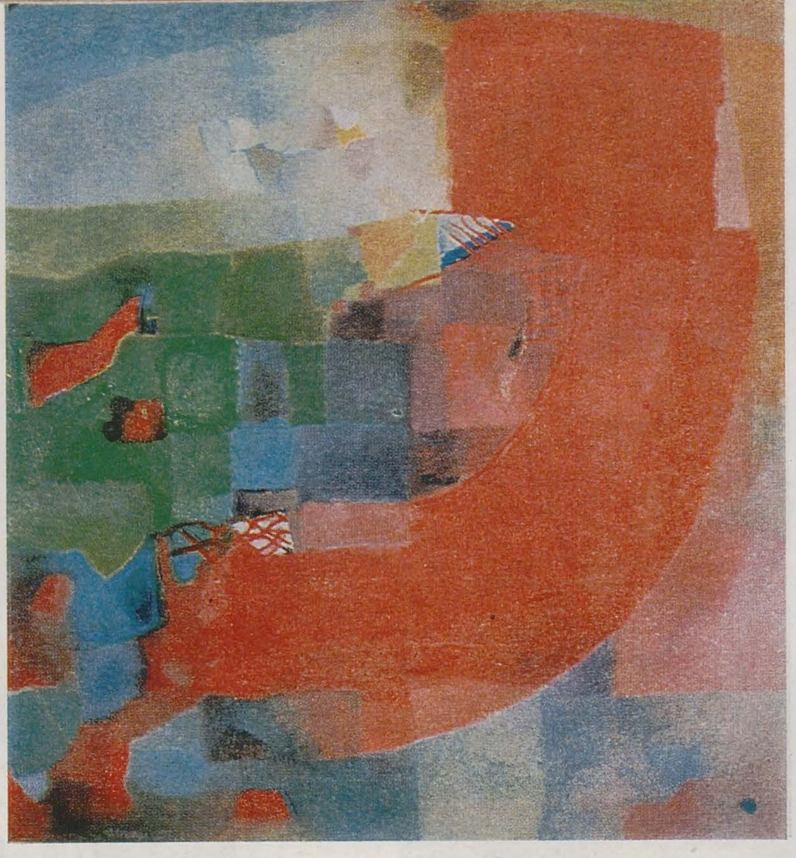
4. Construcția bizară

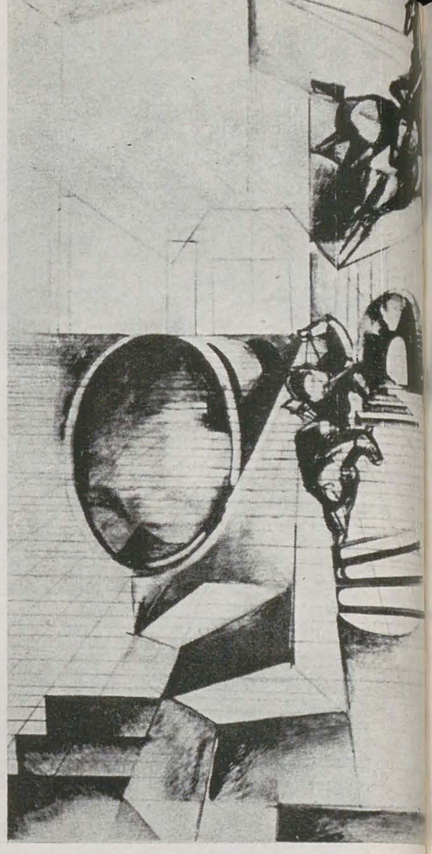
5. Poduri inutile — fragment

https://biblioteca-digitala.ro

lucia ioan

1. Compoziție
2. Ecvestră
3. Compoziție
4. Din ciclul « Mituri »





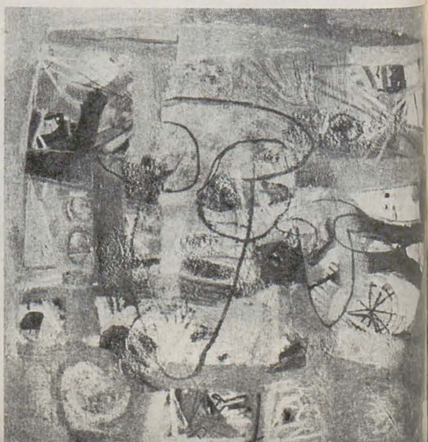
mihai ispir

Arta pictoriței Luciei Ioan a stat, se poate spune, pe întregul ei parcurs, sub semnul căutării necontenite, obsedante, de a concilia două impulsuri contrare, unul către expresia violentă, înzestrată cu puterea de șoc a strigătului, cealaltă spre armonie și unitate, spre dominarea formei, în primul rînd a celei umane. Stăpînă pe o tehnică fără cusur a reprezentării, Lucia Ioan lucra în același timp sub presiunea unui temperament artistic ardent, ale cărui energii se străduia neîncetat să le îndrume pe făgașul solidității structurii plastice. Acest proces al disciplinării materiei, al canalizării ei în matricea unui vocabular formal suplu și clar articulat era de altminteri întru totul familiar artistei, care, timp de peste două decenii, a susținut o activitate de cadru didactic la Secția de Ceramică-Sticlă-Metal a Institutului « N. Grigorescu ». Într-o primă fază, pictura Luciei Ioan dezvăluie preocuparea de a interpreta, în dozate accente de frustețe, modalități figurative deduse din arta populară. Figurile apar uneori grupate în mase compoziționale robuste, stilizate într-un stil « primitivist » și punînd în lumină grija de a nu contrazice sensul formei organice. Culorile sînt alese din categoria « pămînturilor ». Pasta e abundentă, însă depusă cu un control permanent al gestului și uneori cu adaosuri de nisip. Concepția se învecinează unui tip de viziune din sfera decorativismului monumental, îngăduind alunecări destul de pronunțate spre abstract. Faza următoare — marcată între altele de participarea (alături de Georgeta Năpăruș și Corneliu Petrescu) la Bienala de la Sao Paulo din 1971 — am putea să o denumim « telurică », nu numai pentru că unul din ciclurile compuse atunci se intitulează *Pămîntul*. Tendințele abstracte devin precumpănitoare. Motivul *Genezei*, deopotrivă prezent, semnifică geneza formei. Artista se situează acum, într-adevăr, mai aproape de stadiul liminar, pre-rațional al închegării imaginii. Impăstările rămîn asemeni unor concentrări de forțe ce așteaptă să explodeze. Cromatica însă explodează literalmente, aducînd în universul picturii Luciei Ioan contrastul net, decizia tonului pur, maxima lui intensitate. Cîteodată, totuși, gama de culoare e drastic redusă la dominanta albului, lăsînd să vorbească materia simplă, aspră, granuloasă, brăzdată de subțiri intarsii, ori de « accidentele » nisipului. Tema urmărită e aceea (din perimetrul informalului) a reducerii intervenției plastice la nivelul amprentei revelatoare, ce poate îmbogăți viața materiei. În grafică, Lucia Ioan se concentrează paralel asupra studiului semnului, oarecum în descendența lui Klee. Ciclul *Mituri* încununează această serie de explorări artistice temerare ale teritoriilor inconștientului.

Pe un asemenea fond reapare figura umană, inițial într-o variantă pseudoportretistică, pregătind trecerea spre o a treia fază — « vizionară ». Elementul ei definitoriu e un dinamism ce pare a sfida orice zăgazuri, cumulînd adesea note dramatice, patetice. Procedee tradiționale ale reprezentării clarobscurul, anvelopele — sînt chemate să sporească efectele frapante ale unor dezlănțuiri retorice amintind marea epocă a compozițiilor perietale baroce. Se disting, în această ultimă perioadă, două direcții limpede afirmate. Prima, « figurativă », aduce în prim plan « lectura omului » (ca să folosim sintagma lui René Huyghe) și motivul ecvestru. Exaltările anatomice sînt frecvente, dar nu odată ele se rezolvă în ciudate alcătuiri compozite, onirice. Vigoarea dionisiacă, tensiunea și sfîșierea tragică, sînt purtate în unele cazuri, pînă la limite paroxistice. A doua direcție este abstractă, valorificînd eliberarea gestului, a scriiturii, și în general a organizării imaginii, de orice constrîngere prestabilită.

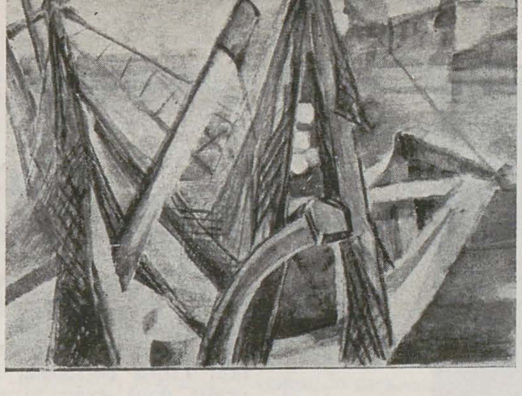
De întîia direcție se leagă întrucîtva și frumosul ciclu grafic *Uzina*, conceput pentru Uzinele « 23 August », unde a și fost expus. Bazate pe numeroase crochiuri de mișcare, schițe de portrete, etc., impetuos executate, în cea mai bună tradiție a studiului realist, compozițiile acestei suite au fost realizate apoi după principiul montajului. Un puternic suflu eroizant le animă, echivalent vizual — multiplicat și îmbogățit cu felurite « variațiuni » — al titlului marelui panou central: *Uzina adună în om toate îndrăznelile lumii*.

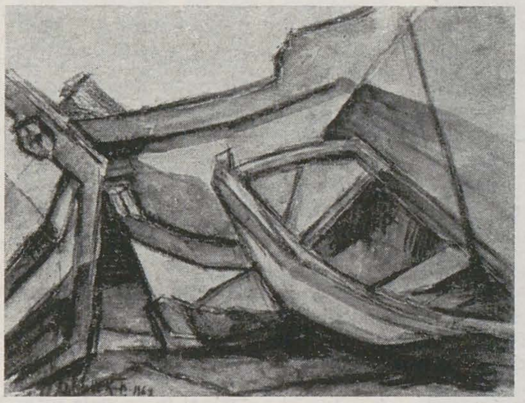
Opera Luciei Ion, impresionantă prin forță și anvergură, necesită o reconstituire critică amplă, în vederea căreia rîndurile de mai sus nu s-au dorit a fi decît simple propuneri.

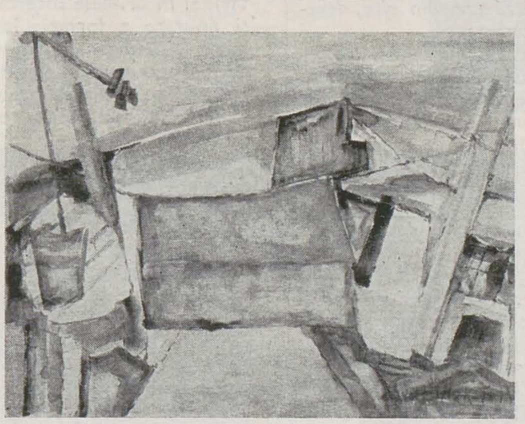


https://biblioteca-digitala.ro

maria billek-fratoștițeanu







cătălin davidescu

«Partea cea mai reală din mine sînt iluziile pe care le creez cu pictura mea. Restul a nisip mișcător».

DELACROIX — Jurnal

Avatarurile unor momente istorice prea agitate pot crea uneoi grave situații de amnezie colectivă, în care, creatori cu un profil bine conturat într-o anume epocă, sînt supuși de hazard unei nefaste uitări. Un asemenea caz de clarificare și aducere în prezență îl constituie și conturarea dimensiunilor reale în arta românească a pictoriței Maria Billek-Fratoștițeanu.

Născută la 23 august 1899 în Bucovăț-Dolj ea își va începe studiile medii și liceale la Pensionul Urziceanu din Craiova, continuîndu-le la Pensionul D. Bolintineanu din București. În anul 1919 va intra la Școala de Belle-Arte din București și se va căsători cu Nicolae Strîmbeanu. Urmează cursurile clasei de pictură avînd ca profesori pe G. D. Mirea și Hipolit Strîmbu. După terminarea școlii, în 1923, se va reîntoarce în Craiova unde își va continua perfecționarea cu pictorul local Sever Burada.[1] O susținută activitate expozițională la Saloanele de pictură din București, Craiova și Timișoara va fi încununată de o primă personală, vernisată în 1929 la Sala Mozart din București, bine primită de critica vremii. Rămînînd fidelă orașului natal, Maria Fratoștițeanu își va face în continuare simțită prezența și pe simezele bucureștene, în special la expozițiile organizate la Ateneul Român.

Anul 1940 poate fi considerat momentul de sinteză al devenirii sale artistice în planul picturii românești, prin larga și bine apreciata expoziție personală pe care o va deschide la sala Dalles.

Toată această perioadă a creației sale se conturează pe coordonatele interpretării unui impresionism bine asimilat, conformîndu-se astfel unei direcții ce găsise în atmosfera artistică românească dintre cele două războaie o largă audiență (*Parcul Bibescu, Casă veche la Ionești, Peisaj, Natură statică*).

Plecarea sa în Germania, unde își urmează cel de-al doilea soț, acuarelistul de importanță locală George Billek, cu care se căsătorise în 1937 și stabilirea într-un centru de mare importanță artistică cum este Bambergul, va avea o înrîurire benefică asupra creației sale.

Contactul cu o artă ce gravita încă în sfera impresionismului, accentuată de o conjunctură nefastă a unui război pierdut, ce tîrîse Germania acelor ani într-o gravă degringoladă socială și spirituală, a schimbat radical destinul creator al artistei. Zona sa de interes evoluează sub imperiul acestor influențe spre o treptată abandonare a interpretărilor tradiționale, cu precădere impresioniste, unde peisajul constituie un simplu pretext în surprinderea vibrațiilor veșnic schimbătoare ale luminii, spre o receptare preponderentă a fenomenului ca Esență.

Situată în perimetrul unui figurativism modern, arta pe care o practică acum abandonează reflectarea pasivă, implicîndu-se instinctiv într-o reprezentare interpretată, în egală măsură expresivă și poetică a realității. Forma devine un atribut al culorii, o modalitate de existență, de comunicare și receptare a acesteia. Ființele și obiectele se constituie în transfigurări iconice generale, fără o identitate proprie, artista impunîndu-le un alt «modus vivendi» conform realității universului ei plastic. Apropierea sa de arta germană și aderența — ca membru fondator la mișcarea novatoare «Neue Gruppe Bamberg», în 1955, va accentua această cultivare a tramei realiste. O tăietură simplificată și tranșantă a formelor grefate într-o spațialitate bidimensională, pe o gamă cromatică totdeauna intensă, pînă la acute raporturi pure între culorile primare ale spectrului, va fi formula estetică de zămislire a unei serii de lucrări precum: *Natură statică cu mere roșii, Orfeu, Carnavalul, Peisaj cu scaun roșu, Natură statică cu flori*, etc.

Contactul cu spațiul exotic al Mediteranei din orășelul Pessaro, din San Marino sau Monaco, unde artista va lucra mai multe veri la rînd prin anii '60, relevă o nouă modalitate de expresie plastică. Pitorescul acestor locuri și al altora (Roma, Florența, Milano) este surprins în peisaje unde dominant devine freamătul necontenit al suprafețelor luminoase, contururile desenîndu-se cu claritate într-un registru cromatic, armonios compus, unde aspirația decisivă devine sinteza culorii cu forme (*Côte Sauvage-Atlantic, Bărci la Pessaro, San Marino, Peisaj din Roma, Case la Pessaro*).

Maria Fratoștițeanu respectă cu rigoare exigențele unei compoziții decorative de notație imediată unde informația vizuală păstrează intactă intensitatea primară a percepției. Această constantă preocupare în reprezentarea materialității spațiului vizual transpus, este opusă însă întîrziatei tradiții romantice de decorativism narativ și edulcorare a lumii. Noua viziune, deși nu va avea un rol dominant în creația artistei, va reveni periodic, cu precădere în grafică, în momentele de necesară eliberare tensională a unei arte a cărei modalitate esențială de exprimare se materializează în forța și nervozitatea vivace a unor tușe viu colorate.

Paralel cu aceste experimente care, deși interesante, sînt totuși accidentale în creația sa, artista va evolua, tot mai accentuat, începînd cu a doua jumătate a deceniului cinci, în linia viguroasă a unui neoexpresionism cu evidente tendințe de abstractizare. Ajungerea la aceste modalități de simplificare a formelor pînă la apropierea de abstract, previzibilă de altfel încă de la începuturile activității sale, are ca scop nemărturisit, dar subînțeles, eliberarea în gest a extraordinarei sale energii creatoare. Prin raporturi de linii, forme, pete de culoare, prin vigoarea și tempoul tușelor, prin utilizarea soluțiilor gestuale, imaginea evocă instinctiv abisul neliniștit al Ființei. Mișcarea dublată de un anume comportament al culorii, unde forma rămîne în subtext, cu o geometrie pe cît de epurată pe atît de puțin ostentativă — neajungînd însă la modalități de exprimare puristă unde experiența plastică se desprinde total din carele realității exterioare și interioare, deopotrivă — constituie coordonatele de viețuire ale acestui spațiu plastic.

1. *Pessaro*
2. *Bărci la Pessaro*
3. *Rufe la uscat*
4. *Stînci la Carnac*

Materia picturală are o consistență severă, planurile peisajului sau ale naturii statice (subiectele de preferință ale artistei) concentrînd lumina în cîteva puncte de forță. Zonele de lumină și umbră sînt despărțite tranșant, fără treceri gradate; strălucirea crudă a unor rufe la uscat, a unui pod profilat pe un cer opac, a unui scaun roșu, a soarelui la Costinești, a stîncilor sau a chipurilor pietrificate pe țărmul mării la Carnac, reliefează acuzat contrastele, evidențiind tușele pline de nerv în care este așezată materia colorată. Plasticiana reușește să dea întreaga măsură a forței sale creatoare în lucrări ca: *Rufe la uscat, Podul, Stînci la Carnac, Peisaj abstract*, — reușind să creeze adevărate armonii chiar și în acest relief puternic al culorii.

Avatarurile devenirii sale artistice urmează o cale sinuoasă cu spectaculoase renegări și tranșante schimbări de poziție, totdeauna însă la limitele unui modernism temperat și bine asimilat, departe de exagerările pozițiilor de extremă. Există o consonanță firească între această fire mereu neliniștită și arta sa compusă în tușe de mare tensiune interioară, a căror gestualitate aproape masculină fac arta Mariei Fratoștițeanu să dobîndească un loc bine definit în peisajul picturii românești.

---

[1] Paul Rezeanu — Artele plastice în Oltenia 1821—1944. Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1980, p. 152.

https://biblioteca-digitala.ro

ioana kassargian

« Nu aspir decît către propriile-mi viziuni interioare. Nu cred că ne putem înrola în mod deliberat și anticipat într-un curent, într-o „școală"sau alta ». « . . . Deviza exprimă mai mult o năzuință. Aș traduce această năzuință prin cuvintele liricului englez Keats; « A thing of beauty is a joy for ever ». — România literară, 1971.

« Parcursă fie cu memoria, fie cu visul, sfera sculpturii este o sferă a umanului. În fond, fiecare sculptură, ca orice lucrare de artă, dă măsura capacității noastre de a ne integra și exprima totodată acest « uman », de a-l recompune într-o semnificație superioară ». — Contemporanul, 1969.
« Artele se înalță luminîndu-se una pe alta, trăgînd sevă una din alta, devenind inflorescență strălucitoare emanată de spiritul uman » . . .
. . . « Legile ce guvernează exprimarea artistică coordonează aceleași statornice necesități ale spiritului uman: lirismul, simțul ritmului, propensiunea către monumental, armonie, forță de comunicare. Cristalizarea lor în profilul specific al fiecărui domeniu al artelor nu exclude caracterul comunicant dintre arte ».
. . . « Parafrazînd legenda după care Michelangelo, dăltuindu-și o lucrare, îi ceru marmorei: Vorbește !, aș cere pietrei sau bronzului: Cîntă ! » — România literară, 1972. *Ioana Kassargian*

adrian guță

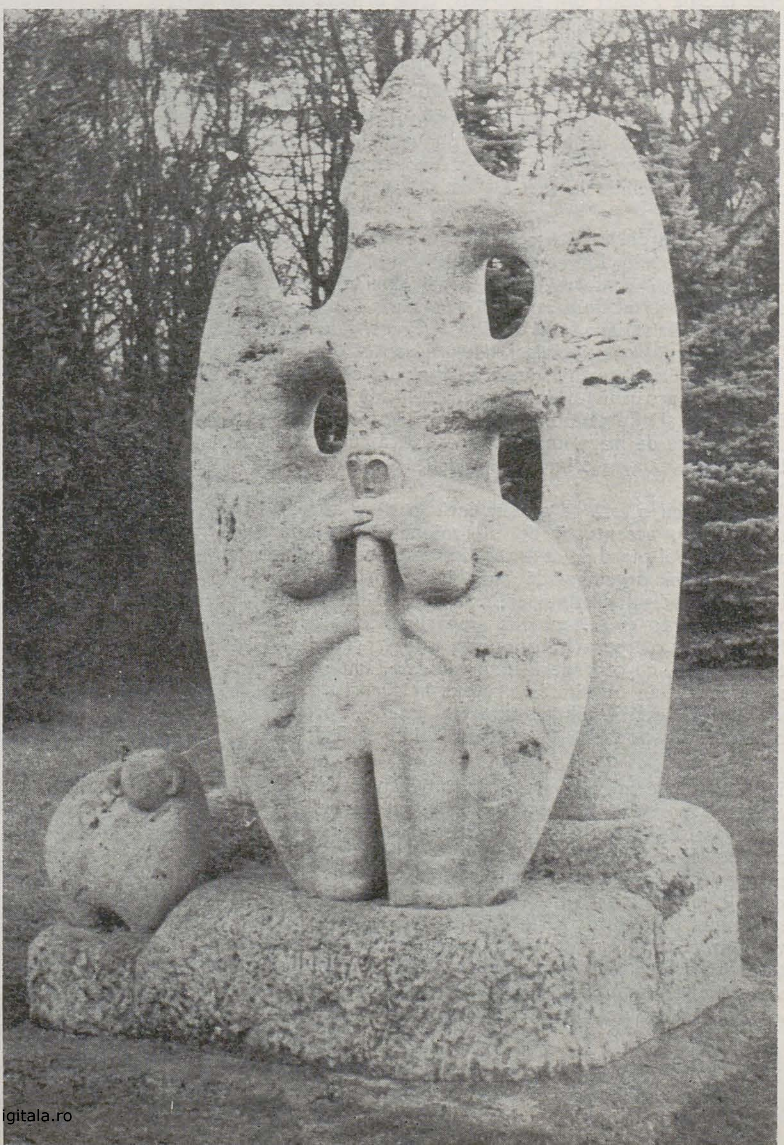
Exprimate cu propriile cuvinte, aflăm în citatele de mai sus coordonate esențiale ale artei Ioanei Kassargian. Fie că sînt la persoana întîi, fie că sugerează obiectivarea, sfera generală de cuprindere prin persoana a treia, aceste formulări au expresivă « acoperire » în opera artistei. Este o operă originală, în a cărei interpretare nu se exclud, totuși, unele conexiuni stilistice. Ea caută a întrupa frumosul pentru a fi un izvor nesecat de superioară bucurie. Arta Ioanei Kassargian este fundamentată pe principiile unui umanism de largă respirație, și, am adăuga, marcat antropocentrică în construcțiile sale de forme. Se detașează din citatele de mai sus și crezul în comunicarea profundă între diferitele sfere ale creației artistice, în existența unor trăsături generice comune acestora — de fapt, în obligativitatea unor răspunsuri specifice (ele nestînjenind dialogul) la « statornice necesități ale spiritului uman »; reperele astfel enumerate, « lirismul, simțul umorului, propensiunea către monumental, armonie, forță de comunicare », reprezintă, întorcîndu-ne asupra plăsmuirilor plasticienei, tot atîtea aspecte definitorii ale operei sale. Relația nedisimulată sculptură-muzică, completează acest autoportret al creației Ioanei Kassargian, uneori direct alteori indirect alcătuit. Există o lucrare în bronz numită « Armonie » ; figură umană simplificată și metamorfozată, în pieptul perforat al căreia s-a născut un fel de liră ; deși funcția de susținere a planului soclului nu este negată compozițional, personajul alegoric pare să navigheze în zbor planat, sau, reconsiderînd ansamblul mișcării și remarcînd modelarea torsului ce duce gîndul și spre o sirenă, ne putem închipui un drum pe, ori în ape. În sugerata deplasare, gesturile, bănuita succesiune a pozițiilor personajului, au o blîndă ritmicitate, creatoare a unei armonii vizuale la a cărei geneză concură și relația convex-concav a volumelor, reductibilă « în profil » la binomul curbă-contracurbă exaltat de estetica barocului și a rococoului, și unduirea drapajului, și jocul de lumini și umbre pe suprafața bronzului. Instrumentul cu coarde este semnul armoniei sunetelor intim împletită cu cea destinată privirii, determinînd chiar, eventual, muzicalitatea ritmului vizual descris anterior ; amplasamentul posibilei lire pledează pentru lirismul (sic !) și o stare de reverie în care se află personajul ; o ultimă remarcă formală s-ar referi la intervenția golului (decupajul lirei) care străpunge massa compactă convex-concavă a lucrării, fapt care deși aici pornește de la alte premise, apropie pe Ioana Kassargian de anumite zone ale sculpturii moderne, aducînd aminte, de pildă, de Henry Moore.

Insistînd asupra acestei lucrări, am concretizat printr-un exemplu ce oferea avantajul sintezei argumentelor urmărite, mare parte din trăsăturile operei incluse în luările de poziție ale artistei, citate mai sus : armonie, ritm, lirism, forță de comunicare, relația structurală sculptură-muzică. Compoziția, încorporînd valențe ideatice ale umanului într-o alcătuire formală ce pornește de la silueta umană, se adresează văzului și spiritului cu elocința frumosului întrupat. Prin modul de tratare a formei, epurată de amănunțirea ancorabilă în verosimilul anatomic, dar agitată baroc de avansarea și retragerea curbă a volumelor, de proliferarea aproape decorativă a unor stilizate detalii vestimentare, aspect ce se adaogă celor deja analizate, creația Ioanei Kassargian își demonstrează originalitatea.

Sculptura acestei artiste nu a evoluat spectacular, cu faze net delimitate. Pornind de la un figurativ descriptiv, solid construit, această orientare a început destul de repede să se modifice. Prima personală, în 1966 (au urmat două expoziții de grup, cu Gheorghe Șaru și Corneliu Petrescu, în 1970 și 1973, apoi, în fine, încă o personală, în 1976), punea deja alte probleme decît anii facultății (1953—1959, clasa Cornel Medrea la Institutul « Nicolae Grigorescu ») și decît cei imediat următori. Profesorul și-a influențat studenta nu doar în acea dintîi etapă a unui realism vitalist, cu forme puternice, veleități monumentale, uneori grandilocvent, a unor portrete ce caută în spatele detaliului fizionomic caracterul, viața psihică și includ în modelajul fin, nervos al suprafeței, vibrația expresivă a luminii. Medrea este recognoscibil, credem (nici stilul său nu este unifațetat), și în primele încercări de sinteză și epurare a formei, întreprinse de Ioana Kassargian — volumele se înlănțuie accentuînd rotunjimile, un senzualism și o tentație a decorativului în care simplificarea tolerează încă destul descriptivism, se întîlnesc în abordarea corpului uman. Medrea, antropocentric el însuși în concepția artistică, a stimulat, poate, similarele veleități existente la studenta sa. Atitudinea umană înfățișată, este adesea romantică la ambii autori, de la elanul cuceritor la melancolie sau durere înăbușită.

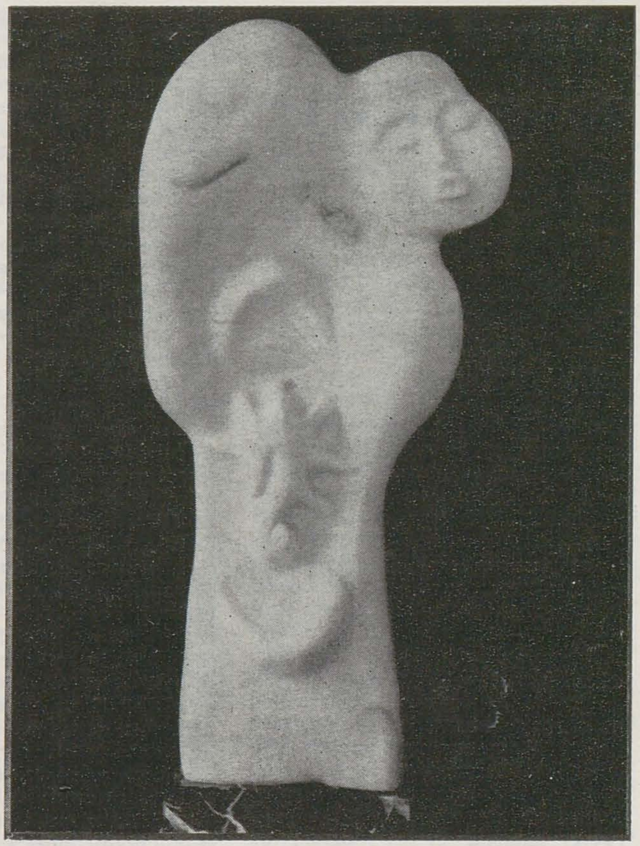
În 1966, Ioana Kassargian — se născuse la 4 octombrie 1936, la București — își diversificase modalitățile de abordare a figurativului. Acesta căpăta valențe expresioniste venite din interpretarea arhaicului, din aluzii la culturi primitive, dar și din prelucrarea modernă a tipului popular de stilizare a chipului și trupului omenesc. Se infiltraseră totodată, în tratarea fizionomiilor și în sugerarea ritmului mișcării, al compoziției, elemente orientale. Autoarea făcea încă și dovada asimilării creatoare a moștenirii brâncușiene, evidentă de exemplu în simplificarea și sinteza formală pînă la expresia Ideii (de zbor). Să menționăm acum prezența constantă a desenului, paralelă cu a sculpturii, în expozițiile Ioanei Kassargian. În prima personală, grafica se remarca prin lirismul ductului, prin senzualitatea formelor nudului feminin, ritmul « curgerii » liniei are o muzicalitate molcomă (răsfoind un caiet de crochiuri din 1960, observăm acolo o construcție fermă a corpului feminin, veleități clasicizante și intenții volumetrice mai clar finalizate decît peste șase ani, cînd se accentuează libertatea gestului și aplatizarea formei surprinse în opera grafică). Ulterior, desenul Ioanei Kassargian a cîștigat în grafism și chiar picturalitate, renunțînd aproape cu totul la plasticitate ; fantezia evoluțiilor liniare, mobilitatea, uneori starea de imponderabili-

1. Legenda Mioriței, Parcul Herăstrău, piatră, 1965

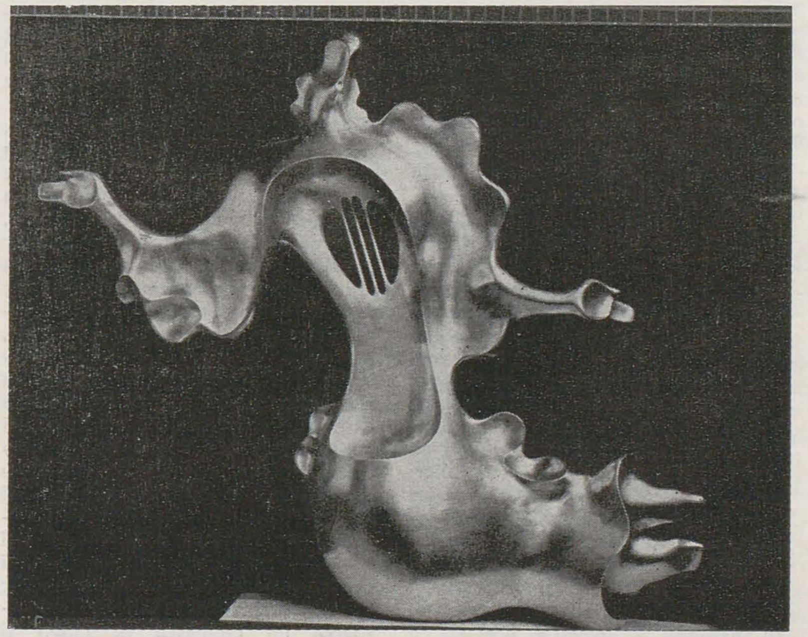


https://biblioteca-digitala.ro

1. Oedip, ghips



2. Fata cu hipocampul, marmoră



3. Armonie, bronz

4. Dialog cu floarea, Eforie, bronz

5. Oameni și ape, gips, 1970

tate a personajelor, decorativismul accentuat în unele cazuri, sînt trăsături ce trimit gîndul, nu o dată, la Art Nouveau.

După 1970, coordonatele sculpturii celei a cărei operă o comentăm acum, au început să se fixeze ; a apărut o lume de forme pe care o recunoaștem cu ușurință și în anii '80, conturîndu-se adevărate cicluri de teme și reprezentări. Liniile de forță stilistice ce « îmbracă » aceste repere, le-am schițat în bună parte cînd am analizat lucrarea « Armonie ». Detenta, zborul avîntat, plutirea, devin aproape obsesive, barocul formelor, impus adesea de mișcare, implică ritmul și muzicalitatea. Personajul uman, inclus nu o dată în compoziții alegorice, este stilizat, supus rigorilor căutărilor formale, alternanței concav-convex (curbă-contra-curbă) în tratarea volumelor, a suprafețelor — interesant de observat că la tipul de ronde-bosse pe care-l realizează Ioana Kassargian, există unghiuri preferențiale de receptare vizuală : evenimente optice esențiale sînt oferite de vederea frontală ; vederea din spate, aproape nulă ca repere figurative, desfășoară în general jocuri volumetrice abstracte, uneori contrapunctate de goluri, înfățișări ce îndeamnă cîteodată la paralele cu Hans Arp. Importantă pentru efectele de lumină și umbre este și preferința pentru șlefuirea suprafeței (bronzului, marmorei, pietrei), indiciu tehnic ce este poate și un semn al setei de perfecțiune. Umanismul profund al concepției ce stă la baza acestei opere, a determinat stăruința asupra unor teme inspirate de sacrificiul Omului pentru Om, de năzuința spre Lumină, alese din mit și legendă (Prometeu, Oedip, Orfeu), din realitate (« Oameni și ape, In memoriam 1970 »). Evenimentele de răscruce, apoteozele izbînzilor umane, basmul, aștrii cerești personificați, au fost substanță vitală pentru creația Ioanei Kassargian. În abordarea artei monumentale — « Dialog cu floarea », Eforie, bronz, 1964 ; « Legenda Mioriței » București, Parcul Herăstrău, piatră, 1965 ; « Muzica », București, piatră, 1968 ; « Flautistul », Costinești, piatră, 1972 — evoluția stilistică anterior schițată își regăsește în linii mari reperele. Statuara semnată de autoarea la care ne referim, intră, prin structura compozițională, prin jocul volumelor, în dialog cu spațiul în care este amplasată, pe care-l modelează, care-i « răspunde » ca un ecou — este și acesta un element ce investește cu monumentalitate lucrările (astfel, chiar și sculpturile de mici dimensiuni au personalitate în cadrul ansamblului ce decorează generosul spațiu al holului Teatrului Național). Ioana Kassargian a participat cu regularitate, de la absolvirea Institutului « Nicolae Grigorescu », la expozițiile oficiale din țară ; opere semnate de ea au figurat în numeroase colecții de artă românească prezentate peste hotare, în expoziții internaționale. A cucerit în 1963 Premiul pentru sculptură al U.A.P., iar în 1969 Premiul Municipiului București. Creația, luările de poziție în presă, sînt chezășii ale profilului său de artist angajat. Personalitatea artistică inconfundabilă a Ioanei Kassargian, afirmată cu limpezime de opera sa, îi conferă autoarei « Legendei » în piatră a « Mioriței » un loc important în panorama sculpturii românești contemporane, îi oferă dimensiunea perenității.

https://biblioteca-digitala.ro

carnet de critic (XII)

mihai drișcu

Episodul E.P.R. « Mărturisesc că » (semnele citării au rostul de a sugera că mă refer la gluma lui François Pamfil în legătură cu așa-zisul început invariabil al textelor lui Andrei Pleșu) după numărul revistei consacrat plasticienelor (nr. 1/1984) am primit niște cadouri, fie drept dovezi de simpatie pentru abordarea « zonei » — un roman de succes al lui Philippe Sollers, intitulat, desigur, « Les femmes » — fie de-a dreptul « ajutoare în muncă » — un catalog al unei grupări artistice feminine actuale și o interesantă publicație în formă de revistă, tipărită la Brașov (fără an, dar din conținut se poate deduce că este scrisă imediat după 1933), semnată E. P. Răzvan, cu titlul *Femeia de altă dată și femeia secolului nostru*. Fascicula aceasta ar fi, conform copertei a IV-a, « capitolul introductiv la o lucrare mai vastă » proiectată să mai cuprindă următoarele capitole: I Femeia și religia; II Femeia și diviziunea muncii; III Mariajul, divorțul și controlul nașterilor; IV Costumul, podoabele și gătelile femeii; V Femeia, războiul și pacea. Fiecare capitol este « amănunțit » în ideile sale principale. Existența acestui proiect mi-a blocat orice intenție de abordare mai sistematică. Pentru a nu-mi altera în vreun fel iluzia rarității, nici nu am mai căutat în biblioteci următoarele capitole și nici nu m-am interesat asupra identității lui E. P. Răzvan. Este în orice caz o publicație care poate dovedi nivelul internațional al mișcării feministe la noi, în care se vehiculează o informație bogată, de la incursiuni istorice pînă la diferite « aduceri la zi »; este bine tipărită și destul de bogat ilustrată cu portrete ale personalităților cunoscute ale mișcării.

Voi da destule mostre asupra tonului în care este redactată această publicație (38 p. format mare): « Este într-adevăr de mirat că dintre toate superstițiile barbarului aceasta singură (inferioritatea femeii n. M.D.) s-a păstrat nealterată pînă în secolul XIX-lea al erei noastre, cînd o Susan B. Anthony în America, o Kurett-El-Sineh în Persia, o Maria C. Rosetti în Principatele Române și alte martire și revoluționare în alte puncte ale globului, au desfășurat steagul rebeliunei, chemînd lumea feminină la luptă împotriva legilor și rînduielilor cari făceau pe femeie o ființă iresponsabilă, bună de ceva numai cît stă sub tutela și la dispoziția bărbatului, urmînd cu supunere oarbă poruncile lui, după cum scria la lege și după cum se pomenise din străbuni ».

Mitologiile — scandinavă, brahmană, amerindiană, tibetană, persană, etc. — sînt convocate ca argumente în statutarea condiției inferioare a femeii. Tradiția chinezilor, scrie E. P. Răzvan, susține deasemenea că « la început toate erau supuse înțeleptului bărbat care a ridicat uriașe fortificații, dar femeia, prin ambiția și curiozitatea ei de a cunoaște și de a ști totul (acestea sînt astăzi calitățile de bază în creatologie, în munca de invenție de orice tip, n. M.D.) le-a surpat ». Din monumentala « Creangă de aur » a lui J. G. Frazer sînt atent selectate numeroase probe ale condiției subalterne a femeii la cele mai diverse populații.

Se face apel la ideea lui Platon « singurul mare cugetător din antichitate care a avut o prevedere profetică și curajul să creadă și să mărturisească că femeia trebuie admisă în orice funcțiune publică, alături de bărbat », idee exprimată în « Republica »: « Nici una dintre ocupațiile cari privesc organizarea unui stat nu aparțin femeii ca femeie, nici bărbatului ca bărbat — deoarece capacități firești se pot afla și de o parte și de alta, în ambele sexe deopotrivă și, atît cît privește natura ei, femeia e admisibilă la orice carieră, ca și bărbatul; deși în toate femeia este mai slabă decît bărbatul ». Platon, consideră autoarea, e singurul care, în întreaga omenire, înainte de secolul XVIII, a exprimat într-un mare studiu politic ideea afirmării femeii în viața publică.

De obicei, E. P. Răzvan face dovada unui stil publicistic eficace și sugestiv, dar mai glisează uneori în sloganuri propagandistice, în locuri comune și automatisme « partizane ». De exemplu « Dacă Pavel a poruncit ca femeia să se poarte cu capul acoperit, Mohamed nu-i va permite să apară în public decît cu fața ascunsă sub voal. Locul destinat îi e haremul. Aici vor găsi pe femeia mohamedană anii revoluționari 1918—1921, care îi vor sfîșia voalul și smulgîndu-i zăbrelele închisorii îi vor reda libertatea și o vor pune în deplinele ei drepturi ». Sau: « În Europa se observă în tot decursul secolului al XVIII-lea un neastîmpăr femenin care se intensifică din decadă în decadă își va ajunge punctul culminant în revoluția franceză (1789), cînd dogma inferiorității femeii va suferi o puternică zguduire » (Sînt amintite romanul « Lelia » de George Sand, lucrarea « Revendicarea drepturilor femeii » de feminista engleză Mary Wollstonecraft, dar și tratatul lui Swede Thorild « Asupra superiorității naturale a femeii » precum și scrierile lui Condorcet). Apoi: « Olympe de Gouges scrie « declarația drepturilor femeii », ca o completare la « drepturile omului » proclamate de revoluție. Starea umilitoare a femeii se transformă ca prin magie în egalitate și libertate faptică. Dar bucuria-i va fi de scurtă durată. După ce valul revoluționar va trece, reacționarii se vor strădui cu îndoit zel a reda dogmei inferiorității vechea-i autoritate, însă cu toate încordările nu va izbuti. Flacăra entuziasmului feminin va putea fi localizată și făcută inofensivă într-o parte a lumii, numai pentru a izbucni mai amenințător în alta. În cinci-zeci de ani de la revoluție va răsări pretutindeni tipul femeii rebele. Semnalul unei răzvrătiri mondiale feminine se va da în 1848 în America, în Europa și în Asia deodată ». (observăm că voința, militantismul, activismul autoarei modifică, dă o altă coloratură afectivă evenimentului istoric).

Sînt consemnate principalele « date » ale luptei pentru emanciparea femeii: « la anul 1622 se spune pentru prima dată un cuvînt răspicat întru apărarea drepturilor femeii, de către o femeie: Marie Le Jars de Gournay; prietena moralistului Montaigne, o erudită a epocii sale face, prin lucrarea « Egalitatea bărbaților și a femeilor », adevăratul început al literaturii feminismului. (Transcriu și o notă de subsol: « La noi e considerată ca prima publicație feministă revista « Mama și copilul » a Mariei C. Rosetti, la anul 1863. Prima carte scrisă în spirit revoluționar este « Dreptul pumnului » de Cornelia S. Emilian, la 1890; iar o valoroasă lucrare este « Problema feminismului » de d-na Calypso C. Botez ». Într-o altă notă sînt menționate alte două pioniere ale feminismului românesc, Maria Flechtenmacher și Sofia Nădejde).

În 1647 Margarett Brent cere drepturi egale cu ale bărbaților și un loc în corpul legislativ în colonia Maryland din America de Nord. « Prematura » cerere a fost respinsă. În 1776 Abigail Adams, soția unui delegat la Congresul de la Philadelphia pentru proclamarea independenței Statelor Unite (mai tîrziu președinte al S.U.A.) a adresat soțului ei o scrisoare rămasă celebră: « . . . Dacă prin noile legiuiri nu se va da femeii cuvenita atenție, suntem hotărîte de a provoca o rebeliune și nu vom da cuvenitul respect nici unei legi la care noi nu ne putem spune cuvîntul ». Și această scrisoare a rămas fără urmări.

În 1848 are loc — la Seneca Falls, statul New-Jersey — primul congres al « Uniunii femeilor din Statele Unite », la care un rol principal l-a avut profesoara Susan B. Anthony, care a citit « declarația drepturilor femeii » și a condus apoi această uniune timp de o jumătate de veac (a murit la 86 de ani, în 1907). Supranumită « revoluționara cu șalul roșu », Susan B. Anthony a editat la New York revista « Revoluția », ce apărea sub judiciosul motto: « Bărbatului ce este al lui și nimic mai mult; femeii ce este al ei și nimic mai puțin » (multe feministe radicale actuale au încălcat această justă balanță). În 1865 Elmy Wolstenholme și Emeline Pankhurst — cunoscutele sufragete de mai tîrziu — organizează în Anglia Liga pentru emanciparea femeilor Pethic Lawrence și surorile Silvia (traducătoarea lui Eminescu n. M.D.) și Christabel Pankhurst — continuă desfășurarea istorică autoarea — declară așa numita « luptă militantă », reorganizează tineretul feminin și « în 1905, în locul luptei dusă pînă aci cu cuvîntul și scrisul inaugurează lupta de stradă. A fost o mare surpriză pentru capitala Britaniei, pentru autorități și pentru poliție cînd, într-o zi, apăru pe străzile ei un imens convoi de femei agitate, purtînd steaguri și placarde, blocînd circulația și înaintînd spre parlament și palatul municipal. După încăierări cu poliția convoiul a fost împrăștiat. Un mare număr de revoluționare au fost arestate, judecate și condamnate. De atunci demonstrațiile de stradă s-au ținut lanț, chiar și după declanșarea războiului mondial, sufragetele cerînd cu insistență dreptul la vot. La un moment dat, mișcarea lor a luat un caracter antirăzboinic și guvernanții s-au văzut siliți a face concesii, declarînd că vor acorda și femeii drepturi egale. În decursul acestor lupte, sufragetele arestate și condamnate au declarat în mai multe rînduri greva foamei ». În 1910 încep și la New York demonstrațiile de stradă, ce întreceau cu mult pe cele de la Londra: « Un convoi de mai multe sute de autobuze și automobile galbene, tixite de femei, străbătea străzile metropolei, iar în urma lor sute și mii de femei tinere blocau drumurile, făcînd imposibilă orice circulație. Erau toate oratoare instruite, rostindu-și discursurile de pe coroiasele tribune portative numite « soap box » (lăzi de săpun) ». Alice Paul și Lucy Burns sînt alte lidere ale mișcării americane. Ani la rînd, o gardă formată din tinere fete a stat de strajă la intrarea în palatul președintelui, pentru a-i aminti zilnic că amendamentul constituțional propus de Susan B. Anthony încă în 1878 nu a fost repus în discuție. La începutul anului 1916, zeci de agitatoare proaspăt ieșite din temniță au pornit într-un turneu de propagandă, îmbrăcate în costume similare celor purtate în închisori. Abia la 4 iunie 1919 femeile americane au primit dreptul de vot; în Anglia femeile obțineseră acest drept în 1917, dar în Noua Zeelandă ele votau din 1893, în Australia din 1894, în Finlanda din 1905. Sînt amintite și alte feministe cunoscute: Pratima Tagore (nora filosofului și poetului, renumită pictoriță) în India, Halide Hanoum în Turcia, Hoda Charaoni în Egipt, etc. Mișcarea feministă a avut de suportat chiar și împotrivirea unor categorii de femei; de exemplu în 1911 s-a organizat în S.U.A. « Asociația opozantă sufragiului feminin ».

Autoarea deplînge situația din România acelor vremi: « Ni se recunoaște deci dreptul la studii universitare, la profesiuni libere și funcțiuni publice, dar ni se închid liceele, ni se ia scara pe care trebuie să urci la universitate. E destul de trist că feminismul nostru în locul unui succes încrestează acest regretabil capitol al închiderii școlilor de fete: primele roduri ale primelor sforțări feministe. Se pare într-adevăr că guvernanții noștri vor să ridice din nou la rang de dogmă vechea rostire: Femeia la mătură, la tigaie, la leagăn și aerisit de dormitor ».

Dar E. P. Răzvan își manifestă optimismul: « Cred cu toată tăria și văd apropierea zilei în care se va semna și în România pactul de reglementare a noilor raporturi dintre bărbat și femeie, întemeiat pe marele principiu enunțat de Susan B. Anthony (și reia amintitul motto al revistei « Revoluția »).

Ca alte argumente pentru egalitate sînt trecute în revistă nume de campioane de schi, tenis, înot, deținătoare de recorduri mondiale în aviație; furată de condei, autoarea scrie « iar recordul la parașută, distinsa noastră romăncuță, d-șoara Smaranda Brăescu ».

Sînt comparate apoi — România față de S.U.A. ! — o serie de date statistice (căsătorii, divorțuri, natalitate, mortalitate): « România stă cu natalitatea în fruntea tuturor țărilor din lume. Dar tot ea e prima și cu mortalitatea. Ne mor anual zeci de mii de mame din cauza nașterilor și avorturilor, iar datele referitoare la natalitate și decese sînt înspăimîntătoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Am avut în anul 1929 o natalitate de 34,1 la mia de locuitori, o mortalitate de 21,4 și un excedent de 12,7 (dar, observă autoarea, statistica — sursa fiind « Buletinul demografic al României », ianuarie 1932 — nu indică și numărul morților între anii 1—4 și 5—14, care este vîrsta copilăriei). Urmărind datele complete pentru o singură lună, octombrie 1932 — născuți vii 60.342; născuți morți 818; decese sub un an 12.109; decese între 1—4 ani 9.343, adică 21.452 decese de copii sub 4 ani, autoarea atît de sigură în mînuirea cifrelor izbucnește: « Se pare că singura grijă a mamelor noastre este să nască, să plătească moașe, prohoade, pomelnice, parastase și cruci de mormînt ».

Este urmărită apoi extinderea paletei profesiunilor, de la cele mai obișnuite (dactilografie, servicii de poștă, telegraf, telefon, administrație publică, muncă didactică) la cele mai « rare » (avocatură, poliție, navigație, presă, diplomație), cu destule exemplificări din epocă, printre care reprezentantele României la Liga Națiunilor, Elena Văcărescu și Alexandrina Cantacuzino.

Un subcapitol este dedicat artelor, literaturii și științelor. Se insistă asupra descoperirii — de către arheologul Jules Martha — la Pompei și Roma, a numelui Iaia sau Laia, prima pictoriță pe care a cunoscut-o istoria, care la sfîrșitul republicii a rivalizat cu cei mai mari pictori ai perioadei. « În sculptura și arhitectura antică și medievală femeia n-a lăsat nici o urmă vrednică de menționat. Aceasta nu constituie însă dovada unei inferiorități. Atît sculptura cît mai ales arhitectura înainte de a fi artă e o știință. Ori femeii nu i s-a făcut o educație științifică în această privință decît abia în secolul nostru, prima femeie înscriindu-se la o școală de arhitectură din Anglia abia în anul 1909. Este menționat « Shakespeare Memorial Theatre » din Londra, terminat în 1932, opera arhitectei Elisabeth Scott. Sînt apreciate sculptorițele Maria Grigorescu, Milița Pătrașcu și Celine Emilian și pictorițele Cecilia Cuțescu-Storck, Rodica Maniu, Elena Popea și Merica Râmniceanu.

Proiect post-conceptualist Acum vreo zece ani am văzut reprodusă într-un anuar de artă contemporană o lucrare conceptualistă care mi s-a părut că ar putea fi introdusă cel puțin la fel de bine și în « Cartea recordurilor », la capitolul răbdare: era o listă a fluviilor și rîurilor lumii, în ordinea descrescătoare a lungimii, ce conținea și Siretul și Dîmbovița și altele mai mici. Mi-am imaginat o muncă de același tip, pe care, în timp, o voi realiza: să iau 3—4 enciclopedii cu artiștii plastici din toate timpurile și să transcriu numele artistelor care « au încăput » în aceste enciclopedii; apoi, cu ajutorul unui programator, să stabilesc exact procentajul artistelor — femei, conform destul de misoginei — de la prima vedere — instanțe de triere a enciclopediilor. La primele 500 de pagini recolta este extrem de săracă.

« Facerea mîinii » Dacă o cunoscută metodă de « încălzire » era altădată lectura Codului lui Napoleon, eu prefer, mai modest, să frunzăresc reviste ca « Elle » și « Jours de France ». Ce am mai aflat din cîteva numere din toamna trecută: Sylvie Vartan și-a lansat cartea cu sfaturi de gimnastică, de cosmetică, de alimentație, cea mai bună reclamă fiind chiar propria ei persoană. Printre altele, ea recomandă, înainte de sculare din pat stretching-ul — întinderea fiecărei părți a corpului timp de 10—20 secunde.

Președintele-director general al « C.V.J. », societatea privată care vinde desenele, litografiile, gravurile lui Christo — pentru a finanța proiectele lui de împachetări — este soția lui, Jeanne Claude. Este o întreprindere serioasă, de vreme ce a asigurat plata a 1000 persoane, de la alpiniști (60) la avocați și consilieri juridici, care au prestat 70.000 ore muncă la împachetarea Pont-Neuf-ului, pentru care s-au folosit 40.000 m² pînză sintetică și 11.000 m. sfoară.

La sfîrșitul verii trecute, la Paris, pe avenue Foch s-a desfășurat Festivalul internațional al modei, prezidat de Daniel Hechter și Alain Sarfati. Deviza « croitoria în stradă » a fost aplicată la propriu: pe un podium gigant, lung de 300 m., înalt de 1,60 m au evoluat, printre jocuri de lumini, 500 de manechine — superbe, ne încredințează comentatoarea, mai ales că au lucrat aproape 100 machiori și cam tot atîția coafori — prezentînd 200 modele pentru străinătate (13 națiuni reprezentate) și 300 pentru Franța. Cunoscutul prezentator Leon Zitrone a comentat spectacolul, la scenografia căruia a mai contribuit perspectiva Arcului de triumf, un balon imens, garda republicană: pe un fond de muzică hollywoodiană manechinele au invadat podiumul; s-au dat drumul la mii de baloane colorate și la sute de porumbei.

Nu numai modă Încă din timpul școlii m-am deprins să citesc, de cîte ori găsesc prilejul, cele mai diferite cărți despre Revoluția franceză, așa că printre achizițiile mele cele mai recente din anticariate sînt și volumele semnate de Jean Robiquet *(La vie quotidienne au temps de la Révolution*, Librairie Hachette, 1939) și de Léon Vibert *(Au temps de la carmagnole, tableaux et récits des temps révolutionnaires*, Vigot Frères 1942).

Extrag acum — « lectură orientată » — cîteva informații în legătură cu prezența feminină, dar și alte « fapte » nu lipsite de interes, de felul: în jurnalul lui Ludovic al XVI-lea, ziua declanșării revoluției — « neînțelegere simptomatică » scrie Léon Vibert — este notată într-un singur rînd: « Marți, 14 iulie, nimic ».

Sau un destul de ciudat exemplu de strămoș al « multiplului », frecvent practicat în actualitate, furnizat de același autor: un cioplitor în piatră, întreprinzător deși analfabet, un anume Palloy — « adevăratul tip al profitorului » (conducătorul echipelor de muncitori la funeraliile lui Mirabeau, finanțatorul baterii unei medalii comemorative la moartea lui Robespierre, care mai tîrziu l-a numit pe Napoleon « Omul-Zeu », iar sub restaurație a semnat ode pompoase adresate regelui) — a lucrat trei ani la « exploatarea » pietrelor provenite din ruinele Bastiliei. (La 1 decembrie 1789 începuse vînzarea la licitație a metalelor avînd aceeași sursă), Palloy, care și-a adjudecat demolarea, a sculptat apoi 83 de modele ale întregii construcții, expediind fiecărui departament al Franței cîte un exemplar cu inscripția: « Modelul Bastiliei, luată la 14 iulie 1789 de cetățenii Parisului și adresat departamentului. . . de către patriotul Palloy ». (aceste « amintiri » se mai găsesc în muzee de provincie).

În capitolul « Revoluția și modele », L. V. citează un istoric, Dulaure, fost membru al Convenției, care, sub restaurație, își amintește: « Modele, sub Ludovic al XVI-lea își schimbau forma în fiecare clipă. Zece ani înaintea Revoluției coafurile se ridicau la înălțimi exorbitante; ele interceptau vederea spectatorilor în teatre, ceea ce provoca frecvente certuri ». În 1778 directorul Operei a emis un regulament special, prin care accesul era condiționat de o coafură de înălțime moderată, dar nici regulamentul și nici numeroasele caricaturi despre coafurile ridicole nu au avut efect; în 1780, cînd părul reginei s-a împuținat în urma unei nașteri, s-a lansat imediat — în ordinea Versailles, Paris, provincie — o coafură joasă numită *coiffure à l'enfant*. Și la Jean Robiquet întîlnim un capitol intitulat « Revoluția și moda »: « Sexul frumos a renunțat la rochiile ample și la trenele lungi. El poartă fuste aproape plate și corsaje numite pierrots, un fel de mici cazace... S-ar putea nota deasemenea și că tocurile au devenit mai puțin înalte, coafurile mai puțin extravangante, iar coafurile cu sentiment, aceste laborioase construcții în care se plasează uneori o grădină întreagă, o întreagă menajerie sau o flotă întreagă, cu riscul de a sparge lustrele, cunosc un declin meritat. Pariziencele din 1789 par că vor să scape de tiraniile modei, să se elibereze, să se emancipeze, dar, printr-o contradicție cu totul feminină, atunci cînd Revoluția izbucnește, le vezi îmbrăcîndu-se după ordin, adoptînd un fel de uniformă. (Acum exact cincizeci de ani G. Călinescu scria: « O femeie nu ține să se îmbrace bine, ci să se îmbrace la fel ca alta » — iată un subiect pentru interminabile discuții în contradictoriu, n. M. D). « În cîteva săptămîni tricolorul s-a impus; el face furori nu numai sub galeriile de la Palais Royal, ci și în cea mai bună societate ». (Acele galerii erau locul de promenadă al « femeilor publice », al « zeițelor ospitalității », împotriva cărora s-a pornit o adevărată cruciadă moralizatoare, cu rezultate destul de efemere, căci în 1790 apar cinci numere dintr-o broșură — lansată discret, precizează J.R. — avînd concludentul titlu « Tarif des filles du Palais Royal, lieux circonvoisins et autres quartiers de Paris, avec leurs noms et demeures », iar în 1793 « Le courrier de l'Egalité » publică următoarea anecdotă: obișnuitele locului sînt adunate și supuse unui interogatoriu colectiv: « Sînteți bune cetățene? / Sînteți bune republicane? / Da, da ! / N-ați ascuns, din întîmplare, prin cabinetele voastre, vreun preot refractar, vreun austriac, vreun prusac? / Interjecții disprețuitoare și exclamația: Noi nu primim decît sans-culottes ! »

Rochiile *à la Circassienne*, continuă descrierea J.R., dungate în culorile naționale, cer pantofi de aceleași nuanțe, o bonetă tighelită cu cocardă și un buchet mare asortat în aceleași culori. Chiar denumirile toaletelor en vogue sînt semnificative: rochia *à la Camille française*, creată de d-na Teillard sau ținuta *à la Constitution*, cu minuție descrisă de frații Goncourt: bonetă semi-cască din mătase transparentă neagră, broboadă ca o cămașă din pînză fină de in, pierzîndu-se într-o centură roșu deschis, ale cărei franjuri sînt în culorile națiunii și o rochie din indiană foarte fină, presărată cu mici buchete albe, albastre și roșii. Se lansează și un *Négligé à la patriote;* sîntem departe de paleta de la Versailles cu nuanțele *cheveux de la reine* și *Caca Dauphin !*

În răsturnările modei, bijuteriile au devenit foarte simple; marele elan al darurilor patriotice a golit sipetele elegantelor în folosul tezaurului public și puține femei îndrăzneau să apară cu inele și coliere prețioase. Acestea au fost înlocuite cu bijuterii din aramă aurită, cu verighete cu deviza « La Nation, la Loi, le Roi », cu cercei din sticlă imitînd cristalul de stîncă și în special cu numeroase bibelouri fabricate din piatra Bastiliei (afacerea Palloy?); pietre de inel, medalioane, brelocuri erau purtate cu mîndrie « ca și cum o mică bucată de închisoare constituia cea mai frumoasă insignă a unui popor liber », comentează J.R., care descrie astfel un medalion ce aliază regula cu excepția, cel al doamnei de Cenlis, amanta ducelui de Orleans: pe un fragment șlefuit din faimoasa piatră era gravat cu briliante cuvîntul *Liberté*, deasupra soarele lui 14 iulie, mai jos luna cu forma exactă pe care o avea atunci, în jur o ghirlandă de lauri compuși din smaragde și atașată cu o cocardă din mici geme în trei culori.

Perioada următoare în modă aparține « minunatelor » care-și schimbă peruca de trei ori pe zi (d-na Tallien avea vreo treizeci) și, in gustul nudităților clasice, indiferent că acum își numesc rochiile *à la Ceres*, redingotele *à la Galateea*, tunicile *à la Minerva* sau *à la Diana*, se inspiră de la același ideal: transparența. Pentru a face figură de minunată, scrie J.R., trebuie să știi să nu ascunzi nimic, avînd totuși aerul că ești îmbrăcată.

Minimă contribuție la « Oglinda » Se fac serioase pregătiri pentru expoziția interdisciplinară « oglinda », organizată la Institutul de Arhitectură Ion Mincu. Pentru inexistenta secțiune « precursori involuntari » propun următoarele extrase de lectură: 1) o poveste de Dumas tatăl, în care, atunci cînd regatul lui Polichinelle este invadat de o armată foarte numeroasă, generalul cu două cocoașe are ideea ca toți cetățenii capitalei să adune absolut toate oglinzile, să le așeze una lîngă alta în plin cîmp și să aștepte ca adversarul, văzîndu-și propria imagine reflectată, să arunce armele și să fugă mîncînd pămîntul. (Poate că un desenator, un regizor de animație sau un operator ar ști ce să facă dintr-o asemenea poveste). 2) o « trăsnaie » marca Alfred Jarry. Se știe că acesta obișnuia să se plimbe noaptea, purtînd o carabină pe umăr și două pistoale la brîu. Într-o zi, aflîndu-se într-o cafenea, trage un foc în oglindă și, în spaima generală, se întoarce spre o doamnă așezată lîngă el și-și plasează jocul de cuvinte: « Acum, cînd gheața s-a spart, să stăm de vorbă ».

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

theodor redlow

ghenadi mîznikov (căminul artei, etaj)

Selecţia reprezentativă ce a fost oferită publicului bucureştean din creaţia acestui cunoscut pictor din Uniunea Sovietică (născut în 1933, cu studii la Leningrad, activ mulţi ani în orăşelul natal Orehovo-Zuevo, apoi la Ilimka, lîngă Moscova) a conturat cu putere de convingere profilul unui artist funciarmente realist, ataşat valorilor umanismului în mesajul căruia i se face slujitor şi transmiţător, şi reuşitelor certe, verificate ale tradiţiei, în mijloacele de care se slujeşte pentru a se face înţeles, pentru ca arta sa să fie în mod eficient comunicativă. Continuator, pe de o parte, al caracterului optimist, sărbătoresc al artei populare ruse, şi pe de altă parte, al marii lecţii de figurare picturală a maeştrilor Renaşterii (a făcut cópii după Masaccio şi Tizian, a studiat regia luministică în operele lui La Tour şi Caravaggio), Ghenadi Mîznikov este convins (o mărturiseşte el însuşi în prefaţa catalogului) « că există în om nişte reprezentări — ce-i sînt întotdeauna proprii — privind frumosul, arta, şi care nu au fost zdruncinate, ci doar lărgite de către marii pictori novatori din veacul nostru ». Ca atare, pictura sa este solidă ca arta muzeelor, dar şi plină de viaţă, asemeni artei populare. Recurgînd la un figurativ fie idealizant, fie patetic sau grotesc, el pare să ne spună, cu fiecare lucrare, că oamenii din jurul nostru sînt frumoşi şi moralmente nobili, că verdeaţa pe care o vedem prin ferestrele larg deschise este întremătoare, culorile tari sînt exaltante, îmbătătoare, iar lucrurile, în materialitatea lor palpabilă, în corporalitatea lor fermă, ne dau un sentiment de încredere. În portretele cu intenţie psihologizantă şi în studiile de nud, formele se rotunjesc plin sub impulsul viu al unei carnalităţi robuste, convexităţile şi concavităţile volumelor fiind reprezentate amplu, sintetic, printr-o bogată gamă de valori tonale, mergînd de la sumbrul cel mai profund pînă la clarul cel mai acut, o predominanţă a tonurilor semiobscure şi cu un joc rafinat între opoziţiile nete şi pasajele dulci, astfel încît tridimensionalitatea virtuală a picturilor sale sugerează nu numai relieful obiectelor şi articularea planurilor, dar şi atmosfera ce le învăluie pe toate, conferindu-le o unitate tonală şi emoţională aparte. Aceste portrete şi nuduri, afectuos reverenţioase faţă de frumuseţea modelelor, sînt pătrunse de o blîndă, uşor melancolică senzualitate. În schimb, compoziţiile cu scene din viaţa de toate zilele a orăşelului natal (pe stradă, la muncă, la odihnă etc) au o expresie frustă, voit rudimentară, tinzînd să inventarieze descriptiv pozele unor personaje care mai mult se juxtapun în lucrare decît să se integreze pictural. În aceste compoziţii, ca şi în fragmentele de peisaj ce apar în fundaluri, pictorul preferă tonurile suprasaturate, tari, grele, refuzînd transparenţele şi întrepătrunderile unei muzicale fluidităţi picturale, în favoarea definirii cît mai nete a lucrurilor în ceea ce au ele caracteristic, tipic. Fie că recurge la cromatismul decorativ, fie la clar-obscurul misterios sau la contrastul tonal patetic, Ghenadi Mîznikov obţine întotdeauna, indiferent de procedeele utilizate, o expresie simplă şi convingătoare, nelăsînd să apară alte ambiguităţi decît, pe alocuri, cele inerente vagului penumbrelor.

sculptură mică (orizont)

Expoziţia de sculptură mică, devenită anuală şi cu un profil din ce în ce mai distinct între manifestările de artă ale Capitalei, este de la o ediţie la alta tot mai largă, din punctul de vedere al numărului de participanţi, şi mai bine organizată, din acela al dispunerii materialului în unitatea spaţială a unei săli, astfel încît privitorul să se poată cît de cît orienta de la o lucrare la alta, structurîndu-le în familii de opţiuni tematice sau stilistice, pe baza unor afinităţi de care organizatorii au ţinut seama, ajutîndu-se de un set de criterii cît mai bine puse la punct. Desigur, este bine pentru sculptorii noştri ca un număr cît mai mare dintre ei să poată expune în fiecare an măcar cîte o lucrare, dar acest generos democratism riscă să-l pună în încurcătură pe cel care, intrînd în expoziţie, încearcă să-şi facă un drum de înţelegere şi de receptare adecvată prin hăţişul aparent inextricabil al exponatelor, poate că mai eficiente ar fi decît un asemenea salon anual vrînd-nevrînd heteroclit şi greu asimilabil, prin mulţimea numelor şi a tendinţelor aduse laolaltă, grupări mai mici ca număr de participanţi, dar mai ample şi mai reprezentative ca număr de lucrări aduse în expoziţie de fiecare. Şi totuşi, o cercetare atentă şi răbdătoare, cu permanent apel la fondul de imagini al memoriei, îţi permite pînă la urmă să pui ordine în bogăţia aparent derutantă a impresiilor, reîntîlnind lucrări ale unor sculptori a căror activitate o urmăreşti cu atenţie demult şi situînd contribuţiile mai tinerilor confraţi pe un făgaş sau pe altul al expresiei în tridimensional. Cîteva prezenţe erau, în expoziţia de sculptură mică din noiembrie, deosebit de sesizante prin forţa intrinsecă de semnificanţă a formei plastice (spun semnificanţă şi nu semnificaţie, pentru că am în vedere haloul semantic inefabil al operei şi nu trimiterea univocă la un sens anume). Într-adevăr, se poate vorbi cu drept temei despre opere chiar şi în cazul unor lucrări de mici şi foarte mici dimensiuni, realizate însă în material definitiv şi astfel gîndite, astfel modelate-tăiate-finisate-asamblate etc., încît capătă o deplină putere de expresie, reuşind să marcheze plastic spaţiul în care se află şi să-l încarce de energii spirituale, configurîndu-l ca loc. Aşa se întîmplă, bunăoară, cu o tulburător de simplă poartă din marmură şlefuită, cu limitele tandru înmuiate, aluziv antropomorfă, adusă în expoziţie de *Dumitru Pasima* şi care, urcată pe un gracil postament şi adosată unui stîlp, părea să lumineze singură întreaga sală. Mai impunător dimensional, dar nu mai puţin subtil ca tratare, volumul-lujer al lui *Napoleon Tiron*, zvelt ca un stîlp, străpungător ca o spadă, agil ca o vîslă, părea să-şi tragă misterul din relaţia intimă, amoroasă pe care şi-a stabilit-o artistul cu materialul: plăcuţe din diferite esenţe de lemn solidarizate prin suprapunere şi şlefuire, cu un efect preţios de modulaţie cromatică abia perceptibilă. Mai decorativă, dar nu mai puţin tainică în înfăţişarea sa de lucru bine făcut, desăvîrşit cu maximă acurateţe, în intenţia unei exprimări cît mai civilizate şi politicoase, lucrarea lui *Horea Flămîndu* valorifica de asemenea lemnul, lăsînd materialul să se arate în nuda, simpla lui frumuseţe. Acelaşi rafinament şi la stîlpul fitomorf al lui *Şerban Creţoiu*, straniu şi totodată blînd familiar, arcuind lemnul şi rotunjindu-l parcă în tiparul ochilor unei cozi de păun. *Gheorghe Iliescu-Călineşti* se arăta acelaşi cioplitor de forme zvelte, înaripate şi radios solare pe care-l cunoaştem demult, în timp ce *Arghira* îşi îngăduia, de astă dată, să se joace cu formele şi culorile, renunţînd la obişnuita sa gracilitate în favoarea unei expresii ludice destul de violente. La fel de complete ca expresie — asamblajul din lemn al lui *Alexandru Grosu*, tensionata lucrare zoomorfă din bronz şlefuit a lui *Corneliu Camarovschi*, ingenioasa înnodare de elemente metalice a lui *Nicolae Golici* şi — aceasta din urmă deosebit de originală — compoziţie în marmură a lui *Cristian Breazu*, ca un nod de aripi prizoniere la sol, dar zbătîndu-se în efortul de a se desprinde. Am remarcat şi calitatea decorativă a pieselor semnate de *Anton Eberwein, Armenui Eberwein şi Pavel Gheorghe*, ca şi lucrările pe care le-am grupat sub semnul expresionist al unui dinamism violent, cu rupturi şi conflicte: expresia acută a lucrării cvasi-abstracte a lui *Dinu Rădulescu* (un călăreţ în luptă, parcă), pathosul pe care reuşesc să-l transmită *Elöd Kocsis* şi *Radu Dămăceanu*, sfîşierea din lucrarea lui *Albert Gyorgy* şi mutilarea la care supune forma *Antoaneta Andrei*, contrapunerea liniilor de forţă în compoziţia lui *Petru Jecza* şi încleştarea bataillistă din cea a lui *Wilhelm Demeter*, excepţie făcînd doar *Iulia Oniţă*, care ştie să distrugă efigiile antropomorfe într-un climat de blîndeţe şi seninătate, convertind tragismul într-un joc benign. Reţineau atenţia, desigur, şi cele cîteva portrete de nuanţată analiză fizionomică şi inefabilă încărcătură spirituală: cele semnate de *Alfred Dumitriu, Alexandru Paraschiv, Carmen Ţepşan* şi *Adrian Popovici* (un cap cu trăsături parcă mobile, nedefinite, deformate de reverie sau de scurgerea timpului), precum şi personajul cu alură exotică modelat de *Jean Pîrvan*, jocul de aripi şi falduri de amintire elină din compoziţia *Elenei Hariga*, nobleţea figurinei sculptate de *Emilian Popescu*, amintind de spiritualitatea lui Anghel, muzicalizarea expresiei volumetrice prin decupareа caligrafică a golurilor în compoziţia lui *Peter Balogh* şi, zguduitoare prin violenţa expresiei, prin scandarea tăioasă a unor ritmări obsesiv repetate, marmura lui *Ioan Deac Bistriţa*. Numeroase sînt numele pe care mi s-a părut că le pot grupa în categoria unei skeuomorfii arhaizante, cu conotaţii arheologice şi expresie criptică: *Ionel Cinghiţă*, cu formula repetitivă a unor piese de mecanism neştiut, *Tiberiu Moşteanu*, cu o compoziţie sugerînd mişcarea de culisare sau du-te-vino, *Marian Zidaru*, cu un fel de relicvă avimorfă, *Narcis Teodoreanu*, cu un volum prismatic străbătut de unde ce se propagă, *Romelo Pervolovici*, închinînd parcă un cult mamei-pămînt, într-o lucrare ce seamănă deopotrivă a frunză, a vîlcea şi a trup, *Aurel Cucu*, al cărui miniatural dîmb din bronz concentrează în pofida dimensiunilor o surprinzătoare forţă monumentală, *Victoria Zidaru*, cu o calotă-cască din bronz, *Victor Gaga*, al cărui arhetip constructiv are de asemenea forma unei calote şi alţii. Ar mai fi de citat cîteva zeci de nume din această expoziţie, dar contribuţiile lor nu mi s-au părut concludente: lucrările expuse erau fie banale figurine lipsite de forţă expresivă, fie schiţe ale unor eventuale închegări volumetrice expresive, aglomerînd inutil parcursul expoziţional şi făcînd bruiaj comunicării cu acele numeroase lucrări pe care le-am menţionat şi care, oricît de insignifiantă le-ar fi mărimea, pot fi considerate opere.

rodica mazilescu (simeza)

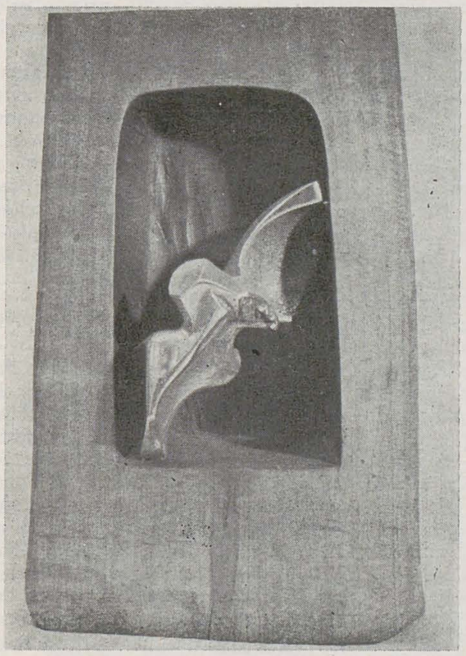
De o admirabilă coerenţă, dezvoltînd modular două sau trei forme de bază, expoziţia a transformat cele două săli ale galeriei într-un ambient structurat, obligîndu-l pe vizitator la un parcurs solemn, procesional şi precaut, cu sfială şi teamă de a nu tulbura liniştea unei populaţii de volume austere în nuditatea lor elementară, animate doar prin uşoare intervenţii grafice ce păreau să indice un orizont şi nişte constelaţii, mişcări ale aştrilor şi, pe alocuri, elemente de similiscriere. Astfel populate, sălile păreau să găzduiască machete ale unor ansambluri urbanistice din vechime, reconstituite cu ajutorul legendelor şi al datelor arheologiei, trimiţînd gîndul la funcţii secrete ale căror tîlcuri s-or fi pierdut în timp. În fond, nu erau decît nişte piramide cu bază pătrată şi nişte prisme triunghiulare retezate orizontal la diferite înălţimi şi cu una din feţe articulată în trepte, grupate după mărime, crescător sau descrescător, şi diferenţiate sobru prin culoarea glazurii: alb, negru, brun şi un albastru adînc ce trece de asemenea în brun. Coordonatele acestei stricte regularităţi nu erau tulburate decît de acele grafisme, uneori elementar geometrice şi ele, alteori mai capricioase în traseele lor, introducînd, în mod binevenit compensatoriu, o notă de naturalitate. Ar fi putut fi, toate acestea, elemente structive de pendul sau de metronom, a căror mişcare, grav monotonă, să marcheze timpii parcursului expoziţional şi să-l transforme în parcurs ritual al nu ştiu cărei iniţieri secrete. În mai toate aceste volume era operată cîte o deschidere — fantă prelungă, ovoidală sau triunghiulară, atrăgînd atenţia asupra faptului că există şi spaţii interioare şi că, în fond, obiectele ceramice ale Rodicăi Mazilescu sînt şi nişte recipiente, destinate însă unor conţinuturi nemateriale. Severa economie a vocabularului plastic şi desăvîrşita acurateţe tehnică făceau din această expoziţie un spaţiu al liniştii şi al purităţii, suspendînd pentru moment tot ceea ce este vanitate şi agitaţie sterilă în viaţa noastră.

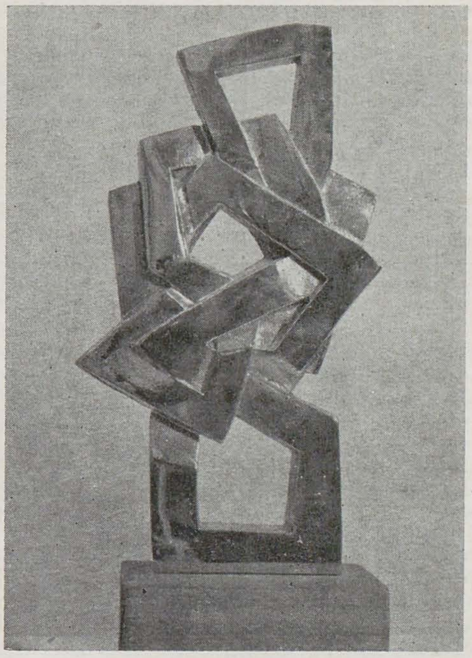
georgia lavric (orizont)

Prin întruchipări himerice, monştri graţioşi ce poartă, în mari colaje textile parietale, însemnele a ceea ce Mihai Drişcu a numit, în catalog, o

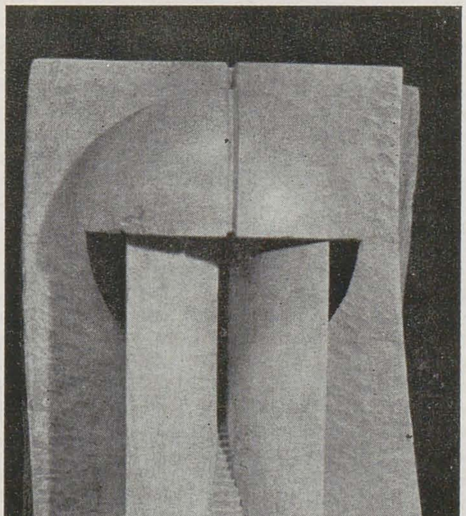
https://biblioteca-digitala.ro

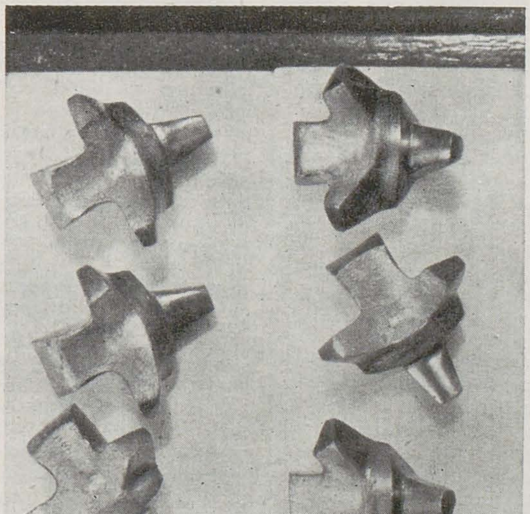
1, 2. GHENADI MÎZNIKOV;





3. GHEORGHE PAVEL; 4. TIBERIU MOŞTEANU; 5. NICOLAE GOLICI; 6. VICTOR GAGA; 7. IONEL CINGHIŢĂ; 8. DINU RĂDULESCU





https://biblioteca-digitala.ro

« heraldică bufă », artista a reușit să alcătuiască un ansamblu de o eleganță și de o grație fără greș, ușor vetust nu numai prin recuperarea și revalorificarea unor fragmente și resturi textile, probabil prețioase și nobile la origine, dar și, mai ales, printr-un regim formal aparte — un regim al curbelor lente și al inflexiunilor calde, al tonurilor îmbătrînite și al penumbrei vesperale, ce ar putea constitui decorul unor simandicoase mișcări de dans din veacuri apuse, săvîrșite de frumoase și nobile doamne, la ceas de taină, în săli umbroase și vaste, apărate de vuietul și de frămîntările dureroase ale vieții de toate zilele și destinate exclusiv luxului, calmului și voluptății. Totul este somptuos fără ostentație, luxos fără supraîncărcări ornamentale, de o bogăție nobilă și austeră, potrivită purtărilor alese și bunei-cuviințe prin care cu siguranță că acele doamne ne-ar fi vrăjit iremediabil inimile, robindu-ne pe veci pentru a ne transforma în bucuroase victime ale neștiutelor lor vrăjitorii nedăunătoare. Liniatura grațioasă a păsărilor fantastice care domnesc în mijlocul lucrărilor Georgiei Lavric este făcută din curbe, cele mai multe molatice și lenevoase, pe alocuri doar contrariate, cu umor, de ițirea cîte unui accent mai acut, a cîte unui detaliu năstrușnic, sursă de potolite amuzamente, care nu au niciodată virulența necesară pentru a sfîșia țesătura gingașă cu ajutorul căreia viermele de mătase se adăpostește, mulțumit de recluziunea lui, înăuntrul coconului. În afara lucrărilor parietale, puzderie de miniaturi textile cu elemente de ready-made, au înfățișarea unor păsărele-fluturi-pești, biete ființe pe care artista le răpește vieții reale și propriilor ei închipuiri, pentru a ni le oferi ca pe niște frumoase cadavre-jucării, stranii și ele în morbidețea lascivă cu care par să se miște, pentru a ieși la iveală din casetele și lacrele lor. Într-un sipet mai mare, somptuos lucrat, se află, cine știe, oul gadinei Rok . . .

ștefan pelmuș (simeza)

« Picturile mele sînt ca o icoană a sufletului meu . . . simbolurile mele dialoghează ca niște personaje de teatru" — îmi spunea cîndva acest artist de 36 de ani, care-și urmează neabătut drumul, fără a trage cu ochiul la mode și fără a ține seama de cerințele conjuncturale, atent doar la asigurarea unei cît mai depline conformități cu sine însuși și la perfecționarea unui meșteșug care să-i permită să nu dea din mîinile sale decît lucruri bine făcute, așa cum le realizau, cu umilință, artizanii de pe vremuri. De-a lungul ultimilor cîțiva ani, Ștefan Pelmuș și-a stabilit un repertoriu de simboluri pictografice: armura și coiful (lupta omului cu adversitățile vieții), pîinea (hrană spirituală), pomul și sămînța (regenerare), peștele (trecere tăcută) și, mai nou, cuiul cu vîrful însîngerat. La prima vedere, mulțimea acestor semne, frumos rînduite în registrele compoziției, ca pe rafturi sau în sertare, și savuros colorate în tente suprasaturate, coapte parcă, ne-ar putea face să ne gîndim la o fabuloasă lume a abundenței, a plenitudinii. Cercetînd însă mai atent imaginile, constatăm alarmați indicii ale spaimei și ale durerii: toate pictogramele lui Pelmuș, pictate ca niște lucrușoare, amănunțite cu o naivă meticulozitate, sînt străpunse, rănite și etalate ca pe niște mari jertfelnice. Care să fie rostul acestei bogate ofrande? Poate că tentativa de a recupera și restitui, pentru cei trăitori într-un veac al pragmatismului și al lucidității mortificante, cîte ceva din fabulosul miturilor sau măcar din imaginarul fertil al copilului care ar mai adasta, parcă, în lumea basmului, în loc să se constrîngă a învăța tabla înmulțirii. Lucrîndu-și cu evlavie pînzele și panourile, asemeni meșterilor iconari, cărora ar vrea să le fie moștenitor, Pelmuș s-a format în știința stilizării după exemplul picturii egiptene antice și al celei bizantine, a învățat cum să disciplineze profunzimea ornamentală de la vechile miniaturi persane, și-a găsit afinități cu suprarealiști precum Ensor, Matta și Tanguy, pentru a-și pune la punct un sistem de scriitură picturală care îl singularizează între colegii de generație. Definind totul pînă la cele mai mici amănunte și nelăsînd nimic la voia întîmplării — nimic vag sau aproximativ, fiecare semn și fiecare interval fiind cu hărnicie finisate, puse la punct, frumos împodobite și sclivisite —, pictorul nostru știe să dea decorativului un sens și o expresie grave. Imaginile sale se lasă dezghiocate din alte imagini mai mari, în toate se află cîte un sîmbure, un miez sau o inimă care au de suferit de pe urma agresiunii văzului și, atinse în punctele lor cele mai vulnerabile, sîngerează.

teodor graur (orizont, atelier 35)

De data aceasta, orice sentimentalism, orice implicare afectivă, orice participare emoțională sînt excluse: foarte tînărul Teodor Graur (născut în 1953, aflat la a doua expoziție personală) privește lumea și înmagazinează imagini (le și înregistrează fotografic) fără complezențe și înduioșări; atrocitățile nu-l sperie, ci dimpotrivă, exercită asupra lui o ciudată atracție, ca și cum el ar vrea să-și ofere și să ne ofere « un leac de frică ». Nu trebuie să ignorăm, este el de părere, dramatismul condiției umane — urîțenia, răutatea, cruzimea, degradarea și înjosirea de care omul se lovește la tot pasul. S-ar putea spune că, tot legănîndu-ne în ape călduțe și tot bucurîndu-ne de felurite stimulări agreabile, riscăm să ne rupem de adevărul vieții și, cu vigilența tocită, să nu mai știm care ne e scara valorilor. Avem deci nevoie și de imagini « mai dure ». În urmă cu doi ani, la prima expoziție personală a pictorului, Călin Dan nota o anumită duritate ce se instala în relația privirii cu obiectele, punînd problema unei înțelegeri ce depășește zona plăcutei senzorialități. Încă de pe atunci, lucrurile alese ca « model » erau descrise cu obiectivitate rece, în mod distant și meticulos, în afara oricărui lirism. La noua expoziție, Wanda Mihuleac a putut chiar să vorbească despre un gest artistic atroce, crud, despre carnea sîngerîndă, martirizată, căzută pradă nesățioasei noastre priviri . . . Reproduse cu o fidelitate impecabilă, potențate expresiv prin supradimensionare, imaginile tranșelor și hălcilor de carne din pictura actuală a lui Teodor Graur încep să semene cu peisaje fantastice, extraterestre. Între modelarea plastică, acut iluzionistică, a tonului local și modelarea filtrată intelectual, în regim de monocromie în negru sau în albastru, de fiecare dată cu izbitoare virtuozități de pensulație și valorație, marile sale compoziții « carnale », expuse în alternanță cu mici desene în cerneală reproducînd fie aceleași hălci de carne, imagini de abator, fie spațiile lugubre, pustii ale unor interioare dezafectate și gata să cadă în ruină, constituie un ansamblu a cărui brutală agresiune optică e bine controlată de artist, atrocitatea nefiind înfățișată ca atare, ci doar ca un semn convenționalizat al ei înseși. Refuzînd orice proiecție empatică, artistul ne arată țesuturi cîndva vii, acum măcelărite și răstignite, pentru a se oferi astfel cît mai complet lacomei noastre priviri.

tudor nicolau (eforie)

Și de data aceasta, o expresie frustă, în contrast cu climatul de confort vizual și afectiv ce domină, de regulă, expozițiile. Expresionismul adesea gestual al lui Tudor Nicolau (a treia expoziție personală), oscilînd între peisagismul abstract și un soi de informal impresionist, se caracterizează printr-o intensă conflictualitate plastică, punînd în conflict pînza și tușele care o biciuiesc, figurile și spațiul care le devoră, planurile și liniile care se dizlocă și se învîrtejesc — toate acestea cu un sentiment exultant și alegru, cu o mînuire vehementă a uneltelor de pictor, într-un ritm angajant, tropotitor. Este notabil faptul că frenezia se manifestă totuși în limitele unui anumit control, care se exercită compozițional prin operațiuni de centrare, contrapunere și echilibrare. Însetat de natura liberă, de vegetație, de cer, Tudor Nicolau pictează peisaje « sentimentale », « dinamice », « dramatice » sau « contradictorii », cu gesturi decise și rapide, care înscriu pe pînză linii tăioase și lespezi ferme de culoare, aplicată cu cuțitul de paletă, în raporturi iritante, urmărind nu atît armonizarea ambianței picturale cît echilibrarea șocurilor. Mișcarea vertiginoasă a compozițiilor sale este centrifugă sau giratorie, animînd întreaga suprafață picturală într-o agitație totuși ordonată, pentru că ascultă de cerințele unității ritmice pe care o dictează, în fond, înseși temperatura și intensitatea trăirilor din momentul pictării. Căci Tudor Nicolau, dînd frîu liber afectivității sale ardente — în această fază de creație care urmează unor căutări mai cerebrale, în spirit conceptualist — practică acum identificarea liniilor de forță și a ritmurilor peisajului cu schemele de tensiuni și rezolvări ale desfășurării vieții sale interioare ca durată trăită. Această viață se dovedește a fi deosebit de frămîntată, ceea ce face ca și planurie spațiului pictural să fie străbătute de clivaje și fante, supuse unor multiple fracturări, expresia vizuală fiind de natură să contribuie ea însăși la exacerbarea trăirilor.

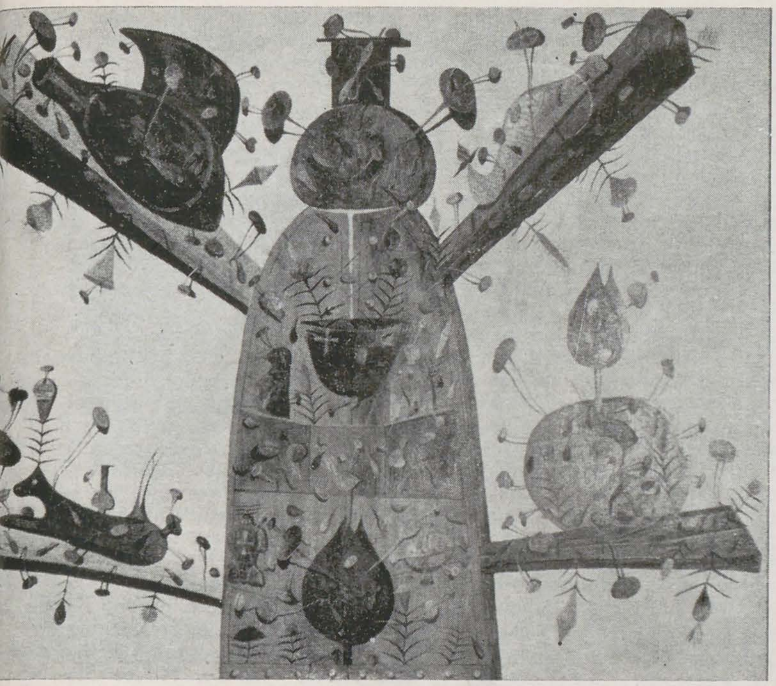
mircea tudor popescu (casa de cultură «fr. schiller»)

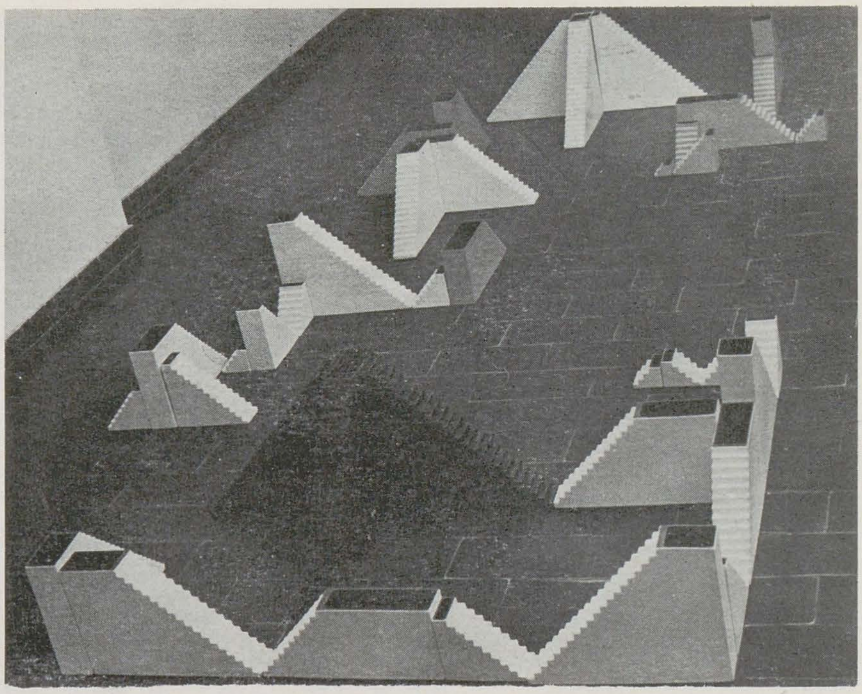
O pictură abstractă, dincolo de confortul perceptual estetist, dincolo și de exteriorizarea necontrolată a pulsiunilor subconștiente, poate avea un mesaj articulat ca globalitate expresivă, încorporînd o durată trăită și restituind o asemenea durată, în măsura în care configurația de semne figurale coprezente se lasă desfăcută în jocul liber al secvențelor de lectură căruia receptorul-interpret îi supune opera dată. Pentru Mircea Tudor Popescu (născut în 1916, pictor autodidact care a deschis 4 expoziții personale la Brașov, între anii 1956 și 1970, preferînd apoi recluziunea atelierului pentru a-și pune la punct o modalitate proprie de muzicalism), secvențialitatea lecturii a fost aplicată inițial unor opere muzicale și, deopotrivă, propriului său lăuntru psihic, în încercarea de a conștientiza rezonanțele și de a identifica scheme ritmice și armonice ale figuralului, apte să restituie, prin profundă izomorfie, esențialitatea patternului sonor ales ca referință și rezonanțele lui sentimentale. Nu este obligatoriu ca orice privitor al unei asemenea picturi, ce se ingeniază în a temporaliza vizualul, să refacă mental o virtuală audiție muzicală. Privitorul, pe deplin satisfăcut de coerența expresivă a figuralului, va deveni însă mai sensibil la propria sa muzică lăuntrică, față de care această pictură — generoasă în revărsări lirice în unele lucrări, calm și tenace constructivă în altele — are o funcție de rezonator. "Organizarea unui tablou pornind de la o bucată muzicală dată — nota artistul — se face după regulile de compoziție ale muzicii, descifrînd frazele muzicale și așezîndu-le în funcție de ritm și tonalitate, folosind ca dominante fie culorile calde (modul major), fie pe cele reci (modul minor) și recurgînd la contrastele de complementare și la contrastele simultane. » O asemenea disciplină de creație ar putea duce la o diminuare a autonomiei limbajului pictural, ceea ce însă nu se întîmplă în lucrările lui Mircea Tudor Popescu. Audițiile muzicale, mai mult decît să îi ofere scheme compoziționale, îl ajută în primul rînd să-și disciplineze viața lăuntrică, să-și clarifice trăirile.

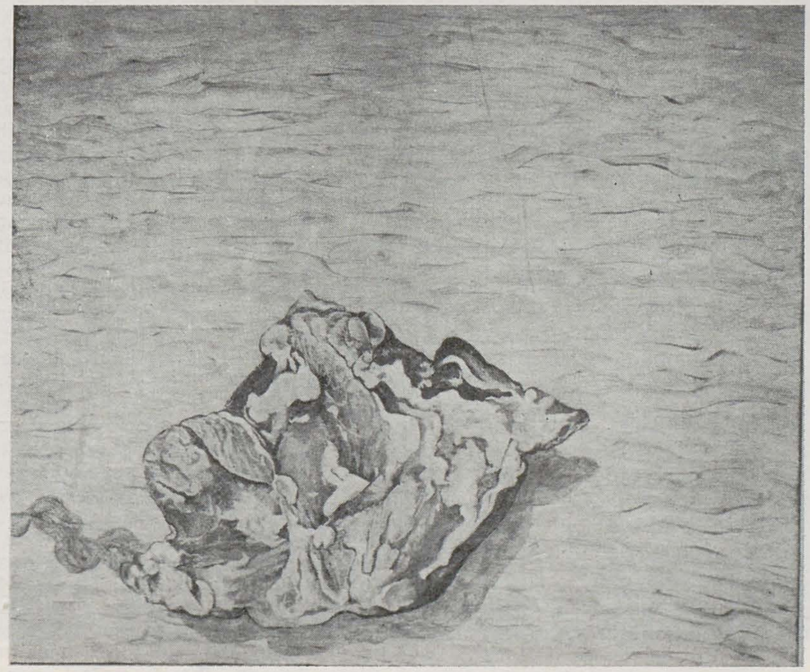
ioan alexandru boanchiș (căminul artei, parter)

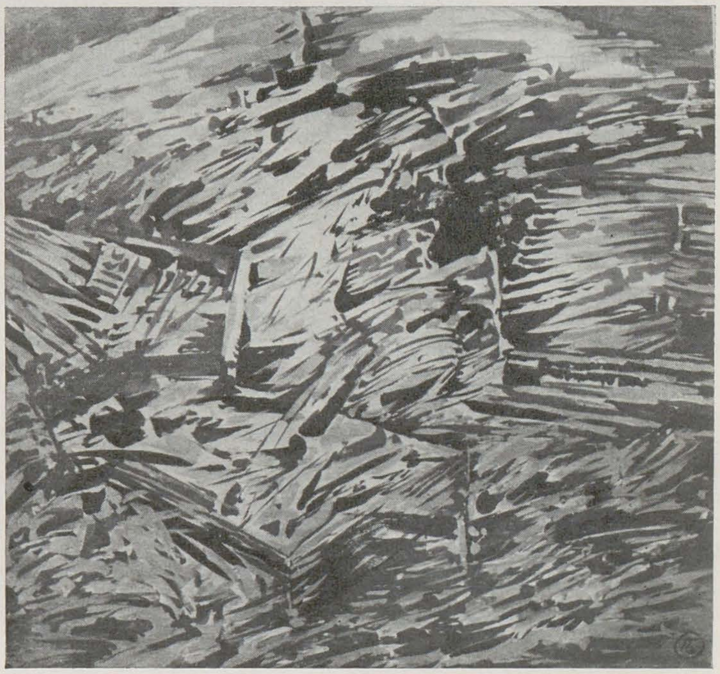
Format ca autodidact în pictură, după ce mai întîi a fost colecționar și a avut șansa să-l cunoască îndeaproape pe maestrul Ciucurencu, manifestîndu-i o caldă devoțiune, doctorul Boanchiș este astăzi unul dintre peisagiștii noștri cu cea mai mare trecere la public și, în același timp, un răsfățat al criticii. Astfel, Cornel Radu Constantinescu remarca, în tablourile sale, vibrația tandră a tonurilor delicate și fragede și un tonic sentiment al realității, al viului, de o frapantă prospețime, iar Virgil Mocanu avea cuvinte de laudă îndeosebi pentru acele lucrări în care pictorul renunță la detaliu în favoarea întregului tratat ca o problemă de pictură în sine, un teluric bine dozat impunînd claritatea viziunii globale și decizia tușelor dense. Într-adevăr, Ioan Alexandru Boanchiș a arătat, cu prilejul noii sale expoziții personale (cea de-a șasea), că știe să rețină din fiecare peisaj o atmosferă tonal-afectivă specifică și, egalizînd valorile de clar-obscur și modulînd cu finețe tentele de culoare, să realizeze o unitate picturală rezultată mai mult din tranziții decît din juxtapuneri. Spre desfătarea pictorului, ca și a privitorului, mediile teluric, aerian și acvatic se întrepătrund pînă la confundare, într-o baie de tente reci din care licărește ici și colo căldura viului. Subiectele tablourilor sale nu sînt atît elementele identificabile ale peisajului, cît boarea, aburul sau pîcla, sub influența cărora (și a stării de reverie de care se lasă cuprins pictorul) culorile se îngemănează afectuos, toate porțiunile pînzei fiind sensibil animate de savuroasele alternanțe de netezimi și rugozități ale pastei, de tușele paralele sau întrețesute, învolburate sau punctate, fer-

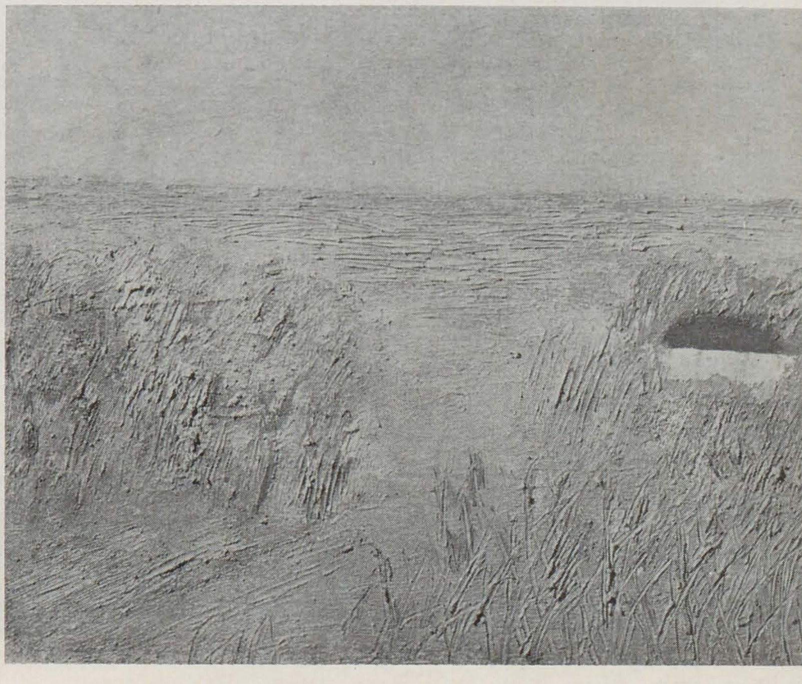
https://biblioteca-digitala.ro











1. ȘTEFAN PELMUȘ; 2. RODICA MAZILESCU; 3. TEODOR GRAUR; 4. TUDOR NICOLAU; 5. TH. RĂDUCAN; 6. IOAN ALEXANDRU BOANCHIȘ

https://biblioteca-digitala.ro

me sau ezitante. Toate elementele unei pînze devin astfel afine unele altora şi, mai cu seamă, afine sufletului care ajută impresiei să se transforme în expresie. Naturile moarte aduse în expoziţie atestau efortul de a trece într-o etapă de stăpînire mai avansată a mijloacelor picturale, arătînd că pictorul mai are încă o mare distanţă de parcurs pe acest drum şi că îi sînt necesare o mai severă cenzură interioară şi o mai accentuată preocupare pentru compoziţie şi construcţie

theodor răducan (g.a.m.b.)

O bună stăpînire profesionistă a mijloacelor de limbaj pictural nu este neapărat şi o chezăşie pentru forţa expresivă a lucrărilor. Pictor-călător, cum se autodenumeşte în cinci limbi, cu naivă ostentaţie, pe coperta catalogului celei de-a 30-a (!) expoziţii personale pe care a deschis-o după terminarea studiilor, în 1966, Theodor Răducan este într-adevăr un pictor-turist, grăbit să colecţioneze, în cît mai mare cantitate, priveliştile ce i s-au părut vrednice de reţinut şi susceptibile să dea satisfacţie amatorilor de peisaje agreabile, executate spontan dar şi compuse riguros, ingenios cadrate şi relativ simple în articularea lor lăuntrică. Siguranţa de sine a acestui pictor, care se prezintă ca membru al Asociaţiei Internaţionale de Literatură şi Artă, al Academiei Internaţionale Burckhardt din Roma şi al Academiei Tiberina din Roma, merge mînă în mînă cu o dezinvoltă grabă a alcătuirii lucrărilor, aparent cu un minim efort, cu ajutorul unui ochi şi al unei mîini îndelung exersate şi al reţetelor compoziţionale şi coloristice prestabilite, ca nişte tipare numai bune să primească înăuntrul lor materia picturală, în localizări interşanjabile. Se remarcă articularea limpede a planurilor, acordarea tonurilor într-un regim de lumină potolită, respectarea regulilor perspectivei aeriene.

vespasian lungu (galateea)

Modestul pictor brăilean a oferit o mostră de bun simţ şi delicateţe sufletească în suavele sale acuarele ce constituiau o lecţie de exprimare laconică şi reticentă, permiţînd nonfinitului să lase teren liber de manifestare sugestiei şi nespusului să confere peisajelor, florilor sau portretelor sale forţă de expresie poetică. Tehnica de lucru este cea binecunoscută a suportului ud, care permite întrepătrunderea tentelor într-o atmosferă picturală din care motivul se încheagă de abia definit, fantomatic. Discreţia, şoapta şi nuanţa sînt marile calităţi ale acestui artist, care ştie deopotrivă să evoce portretistic figuri ilustre precum Perpessicius, Schileru, Noica sau Panait Istrati, să facă să apară pe hîrtie imaginea unor cai îngereşti sau, în cele cîteva tempere, să diferenţieze aproape tactil planurile şi calităţile materiale ale obiectelor.

dan minea (g.a.m.b.)

În această expoziţie, cea de-a cincea personală a sa, pictorul a adus numai şi numai tablouri cu măşti, amintind de pitoreştile jocuri şi serbări tradiţionale ţărăneşti de Lăsata Secului şi de Anul Nou. Pictate dezinvolt, aerian şi vibrant, cu mare uşurinţă şi cu un remarcabil rafinament în diversificarea calitativă operată înăuntrul unei game de tonuri apropiate unele de altele şi în dozarea pe pînză a accentelor, lucrările sale mizează pe echivocul între spaimă şi senzaţie de confort, între agresivitate şi îngăduinţă, între presupusul sens magic şi aspectul vădit hilar al măştilor. Artistul le pictează neobosit, dar fără o prea adîncă implicare afectivă. Nici studiul trăsăturilor fizionomice, mai mult sau mai puţin groteşti, nici ordonanţele decorative ale modelelor sale nu par să-l preocupe în mod deosebit, ceea ce ne face să bănuim că un peisaj de margine de sat sau o natură statică cu flori ar putea fi pictate de Dan Minea cam în acelaşi fel, cînd sprinţar cînd molcom, cu blînd-moldovenească încîntare.

petru vintilă jr. (teatrul foarte mic)

Un desenator redutabil prin capacitatea de amănunţire descriptivă şi prin obstinaţia desăvîrşirii lucrărilor pînă la ultima finitudine posibilă se dovedeşte şi Petru Vintilă jr., care explorează, în desenele sale, o lume a fantascienzei, unde orice poate să apară oricînd, ca un produs luat de pe terminalul unei maşini a timpului. Babel-uri de manechine, personaje istorice, imagini muzeale şi maşini ale viitorului se oferă apetiturilor privitorului uimit, dar nu şi mişcat de această agresiune vizuală, căci totul este rece, încremenit în finitudinea morţii. Amuzantă fronda tinerească ce se citeşte din mărturisirile pe care artistul a crezut de cuviinţă să şi le publice în afişul-catalog: « Trebuie să vă mărturisesc că sufletul meu chinuit de întrebări existenţiale a găsit un răspuns fascinant în teoria universurilor paralele, teorie ce are rădăcini atît de profunde în filosofia indiană. Trăiesc şi mă mişc în lumea veacului 20, dar sufletul meu palpită la frumuseţile de vis ale Renaşterii . . . Vechii maeştri au ştiut, observînd lumea şi superbia fiinţei umane, să tragă o linie de gravor şi să aşeze o tuşă de culoare mai bine decît mulţi contemporani cu noi, care, ca să ne epateze, nu se sfiesc să expună o cutie de conserve sau chiar un cal viu aşezat pe un soclu de piatră. Clipa de uimire este repede alungată de stupoare şi tristeţe . . . ». Care să fie ţinta polemicii: arta colegilor de generaţie sau provocările dadaiste de acum 70 de ani?

marius tătaru

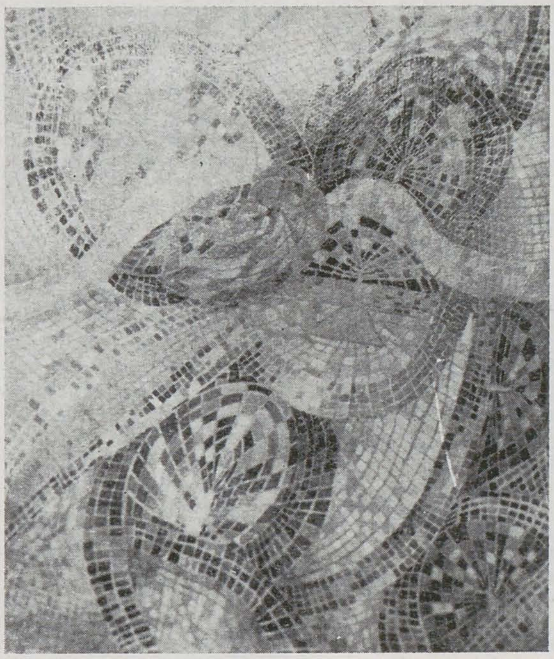
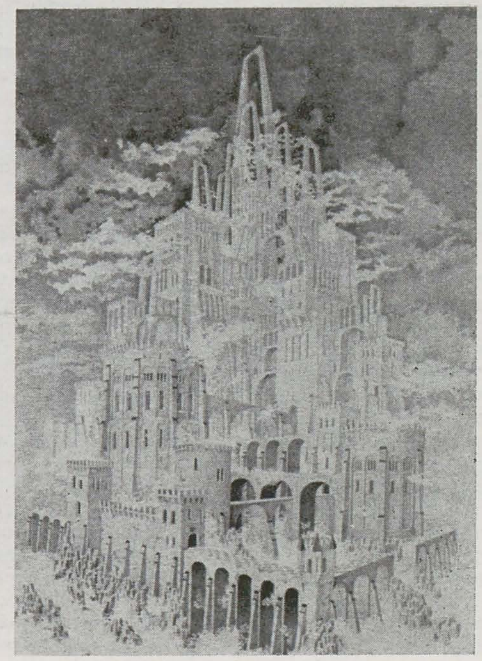
expoziţia de desen « oglinda » (baia mare, octombrie-noiembrie 1985)

O expoziţie care îşi alege drept structură centrală intenţia de a gravita în jurul ideii *oglinzii* se supune, prin definiţie, efectului tuturor tentaţiilor şi riscului pe care le presupune cercetarea unui asemenea făgaş tematic. Dincolo de şansa (şi, nu mai puţin, dificultatea) de a excela prin multitudinea modurilor în care se lasă tradus, interpretat, decodat sau adaptat, motivul oglinzii se evidenţiază prin capacitatea de a se impune artistului într-o dublă ipostază, în funcţie de accepţia primară a temei, deci, într-un fel, de modul de a se situa « în afara » sau « înlăuntrul » ei. Derivă, din posibilitatea acestei opţiuni de principiu, două mari moduri de abordare nu doar a obiectului acestei teme, ci mai ales a complicatei sale formule simbolice şi alegorice. În prima dintre direcţii, trecînd peste accepţia (aici rudimentară) a « oglindirii » ca fenomen fizic, oglinda rămîne un preţios şi constant partener al artistului în speculaţiile sale asupra imaginii, evident dincolo de simplul joc de « panopticum » şi mai degrabă în sensul cîştigării unei noi dimensiuni a subiectivităţii artistice; este vorba, în acest caz, de o « extindere » a spaţiului (o dublare simetrică a dimensiunilor sale), precum şi de o « reflectare » a realităţii ce poate fi interpretată şi exploatată în variate ipostaze metaforice. Aceasta este forma cea mai *legată de conţinut* a interpretării temei oglinzii, în sensul în care aceasta poate fi urmărită începînd din antichitate şi pînă azi, incluzînd epoca de maximă recrudescenţă marcată de obsesiile manierismului şi postmanierismului veacului al XVI-lea. (Pentru Leonardo « oglinda este maestrul nostru » !)

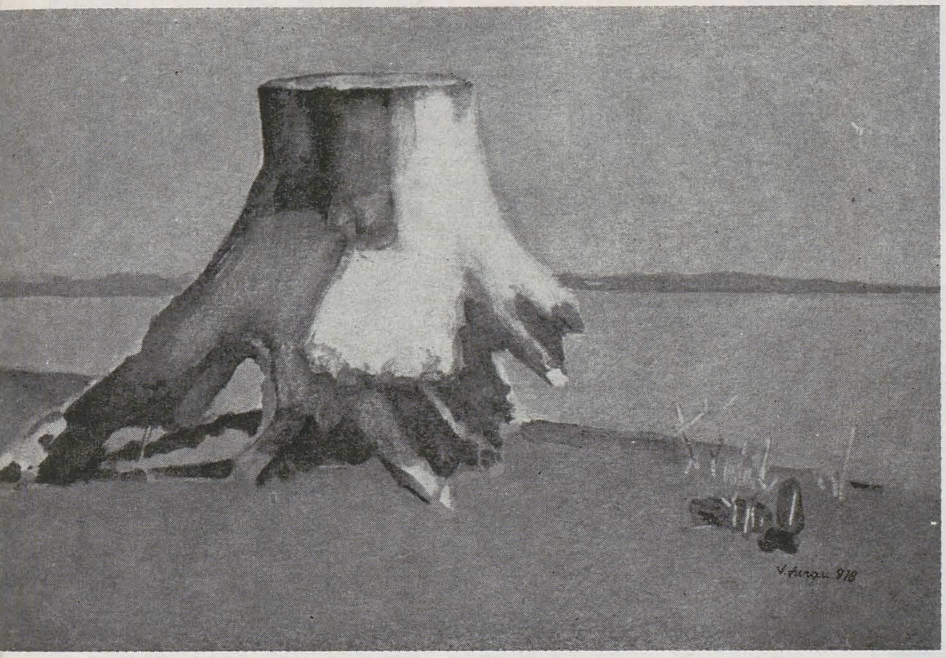
Doar aparent mai imediată (şi, eventual, mai simplă), din cauza faptului că pare a îngrădi libertăţile de manevră ale artistului contemporan prin cantonarea într-un artificiu de formă, discutabil ca vehicul de realizare a unei profunzimi analitice, această abordare « directă » a temei în discuţie a preocupat mai puţin pe tinerii participanţi la expoziţia de la Baia Mare, rămînîndu-ne a remarca, o dată în plus, acele reuşite care au demonstrat capacitatea de a depăşi dificultăţile evitării unei transcrieri directe a sugestiilor pur formale, punînd în evidenţă substanţialele conotaţii ale unui domeniu tematic aflat încă departe de epuizare, chiar şi din perspectiva enunţată mai sus. De la oglinda-recuzită, utilizată în sensul vechilor metafore ale « vanitas »-ului (Georgeta Ghecevici), la relaţiile imagistice în care oglinda devine un concept capabil de a repune în discuţie însuşi rolul ei de « reflector » al realităţii (Decebal Scriba, Dan Mihălţianu, Daniel Găină Gerendi, Laszlo Ujvarossy) sau la reflecţiile de formă şi fond asupra multitudinii aspectelor expresive ale simetriei (ca de exemplu Daniela Oraviţan Beloescu, Liliana Agache, Traian Gligor), motivul central al întregului experiment expoziţional băimărean revine, în lucrările artiştilor menţionaţi, uneori cu rafinament şi degajare, alteori cu un ton mai tensionat, dar de fiecare dată cu o seriozitate care exclude elementarul joc cu tentantul hazard al imaginii în oglindă. Ar fi iluzoriu însă dacă am susţine, chiar şi ţinînd seama de exemplele menţionate, că tema oglinzii a constituit o obsesie pentru participanţii incluşi în această selecţie. Fără îndoială, multe dintre desenele expuse sînt departe de a se alinia, în chip explicit, de partea uneia sau a alteia dintre dimensiunile temei propuse. Este evident, de asemenea, că această deviere de ordin tematic nu impietează în nici un fel — cum este şi de aşteptat — asupra calităţii lucrărilor în cauză intervenind, printr-un firesc efect compensatoriu, în modelarea multilaterală a aspectului general al expoziţiei. Nu dorim, de aceea, să intervenim în chip procustian în judecarea modurilor de apropiere a artiştilor faţă de un tipar tematic care, la rîndul lui, este departe de a fi mărginit sub raportul posibilităţilor de interpretare. De altfel, în varietatea ei izbutit concentrată, expoziţia de la Baia Mare conţine un număr considerabil de lucrări care se subsumează în mod indirect dezideratelor temei propuse, în sensul în care aduc, de această dată, în primul plan al ideii artistice nu efectul produs de oglindă asupra imaginii, ci fenomenul de « oglindire » a fragmentului de real, a intervenţiei în realitate, înţelegînd prin această « oglindire » un act cu totul diferit de transcripţia mimetică (atît de comună excursurilor vulgarizatoare despre realism), un act în care — parafrazîndu-l pe Descartes — adevărul artistic este rezultatul *oglindirii* subiectului în propria sa gîndire. Opera de artă devine, în asemenea ipostaze, ecranul pe care se proiectează *nu* efortul de a inventaria o realitate curentă ci, într-un anumit fel, *oglinda* în care artistul vizualizează propunerile sale de realitate, create cu libertatea de care doar invenţia poetică este capabilă. Acestui tip de comentariu artistic i se potriveşte, de exemplu, cît se poate de adecvat, intervenţia spontană, firească, epurată de căutări colaterale dorinţei de reflectare directă a « ideii ce prinde formă », aşa cum o găsim în desene pline de forţă şi inventivitate gestuală semnate de Ştefan Gyalai, Lucia Atanase, Marian Pleşa, Marius Atanase, Mircea Stănescu, Ioan Mureşan, Nagy Lajos, Maria Lukacs, Alexandru Antik, Carmen Lucaci. O altă formă de transcripţie, de o mai atenuată « agresivitate » a « modelului interior », dar nu mai puţin încărcate de puterea de concentrare a experienţei psihice şi artistice individuale o reprezintă lucrările în cheia simbolistă (simbolurile pot fi inventate ad-hoc sau pot aparţine unor coduri arhicunoscute) ale unor Petru Lucaci, Arpad Miklós, Ştefan Gnandt, Rozalia Sütö Petre, Aurel Cucu, Cristian Stroe, Ferencz Balint, Mircea Bochiş, sau desenele în care funcţia simbolică este dublată de o tentă expresionistă ale Cameliei Crişan Matei, ale lui Adrian Moldovan sau Dan Dociu.

O ultimă şi foarte larg reprezentată categorie de lucrări este formată din interpretările ce pot părea cele mai strîns legate de diferitele forme imediate ale aparenţei realităţii, a unei realităţi supuse uneori unui ochi analitic ce o disecă cu o deconcertantă acribie (Nora Novak, Bartha Arpad, Pavel Veress, Virgilius Moldovan), iar alteori înregistrată şi transfigurată sub forma unor imagini-concept, aflate la capătul unor investigaţii concentrate asupra cîte unui singur tunel informatic, în care cunoaşterea actului real se suprapune cunoaşterii valorii afective a acestuia (Viorel Cosor, Adriana Popescu, Marian Zidaru, Călin Beloescu, Barna Holló, Radu Igazsag, Constantin Catargiu, Anghel Negrean, Andor Kömives, Alexandru Păsat, Rudolf Bone). Este evident, sperăm, că între coordonatele spirituale pe care şi le-a propus (şi pe care am încercat să i le descifrăm, relevîndu-i intenţiile şi realizările) expoziţia băimăreană a constituit atît un eveniment marcant *în sine*, în raport cu ceea ce înseamnă desenul ca modalitate de expresie extrem de modernă pentru noile generaţii de artişti, cît şi un eveniment cu o deschidere poate mai generoasă decît s-ar putea bănui după o privire sumară, datorită în primul rînd faptului că ideea şi tema oglinzii pot genera căutări mergînd pe linia celei mai pozitive creativităţi, şi în al doilea rînd graţie faptului că, ţinînd seama de participarea de care s-a bucurat, există speranţa unei regenerări în ediţiile anilor viitori.

https://biblioteca-digitala.ro

1. GEORGIA LAVRIC; 2. MIRCEA TUDOR POPESCU; 3. PETRU VINTILĂ jr.



4. VESPASIAN LUNGU; 5. DAN MIREA

6, 7. ELENA UȚĂ CHELARU

https://biblioteca-digitala.ro

valentin ciucă

elena uţă chelaru (muzeul de artă iaşi, muzeul de artă piatra neamţ)

Înregistrînd o circulaţie din cele mai active, arta *Elenei Uţă Chelaru* se racordează unei geografii spirituale europene al cărui principal punct de reper îl constituie însă spaţiul românesc.
Atrasă constant de plasticitatea semnelor, pictoriţa — dublată deseori de o graficiană cu inepuizabile resurse imaginative — explorează simultan polivalenta expresivitate a sensurilor. Peisajele franceze, autohtone ori din spaţiul mediteranean, dincolo de remarcabilele lor calităţi compoziţional-cromatice se revendică aidoma unor autentice embleme spirituale. Catedrala Notre Dame, de pildă, nu este în viziunea Elenei Uţă Chelaru doar un impunător şi sugestiv plastic moment gotic, ci dobîndeşte semnificaţia de efigie a Parisului, iar ca metaforă posibilă de anotimp Victor Hugo. În jurul catedralei pulsează ca în romanele de esenţă romantică, întreaga viaţă a cetăţii, ea fiind, ca personaj, sinteza spiritului francez. Or, asemenea înobilări semantice se întîlnesc adesea şi în spaţiul cultural italian unde Coloseumul roman are o aceeaşi echivalenţă conotativă.
Pentru a ajunge însă la asemenea condensare şi elocvenţă a expresiei, pictoriţa, prin decantări succesive, prin schimbarea imprevizibilă a unghiului de vedere şi eliminarea din cadrul grafic a detaliilor irelevante, aspiră spre sinteză. În arhitectura imaginii se păstrează doar elementele strict necesare eşafodului compoziţional relevînd ingenioasa articulare a părţilor în structura ansamblului. Apelul la racursiuri surprinzătoare, construcţia formelor direct în culoare prin juxtapuneri incitante sînt tot atîtea atribute ale recuzitei tehnice proprii viziunii Elenei Uţă Chelaru. În plus însă rafinamentul cromatic o distinge şi o individualizează în raport cu alţi congeneri. Lecţia maestrului Catul Bogdan, afinităţi elective faţă de arta lui Theodor Pallady au condus-o spre zone în care culoarea nu rămîne doar expresie nemijlocită a unei sensibilităţi stimulată de fascinaţia realului, ci un rafinat efect al inteligenţei şi spiritului.
În portrete, naturi statice, dar mai cu seamă în nuduri, distilările luminii, de la intensităţi de vitraliu şi pînă la surdinizate griuri colorate, relevă o atent nuanţată paletă cromatică, reflexul firesc al unei discrete strategii lirice.

paul rezeanu

dan cristian — desene şi acuarele

Organizată la Muzeul de Artă din Craiova, în perioada 21 noiembrie—22 decembrie 1985, expoziţia Dan Cristian a cuprins o selecţie de 48 desene şi acuarele, reprezentînd peisaje şi nuduri, executate mai ales în ultimii doi-trei ani.
O vigoare deosebită a desenului, o spontaneitate evocatoare a culorii — atunci cînd e folosită — o înţelegere şi o interpretare personală, a naturii asupra căreia artistul şi-a oprit privirea, o atmosferă poetică a ansamblului, cît şi o dorinţă vădită de a exprima viaţa, iată ce a remarcat, chiar la o simplă privire, vizitatorul expoziţiei.
Artist matur, care ştie ce vrea şi ce poate, Dan Cristian foloseşte, în mod conştient, atît în peisajele cît şi în nudurile expuse, procedeele figurativului modern românesc. Virtuţile unui înalt profesionalism i-au permis ca fiecare lucrare a sa să se încadreze într-un ansamblu organic unitar, pe care un ochi atent poate să-l recunoască cu destulă uşurinţă, ca aparţinîndu-i. Caligrafii cursive şi elegante lasă în urma lor forme distilate mental. Fără a fi un cronicar al Deltei, al Dunării, al Oltului sau al Argeşului *(Sălcii în Deltă, Canal lîngă Razelm, Case la Jurilofca, Bărci, Dunărea la Calafat, Oltul la Slatina, Malul Argeşului)* artistul face confesiuni. Ceea ce vede, simte, gîndeşte, visează ori imaginează, notează şi sintetizează cu sentiment şi raţiune. Capacitatea sa de a compune este de cele mai multe ori remarcabilă. Efortul către concentrare, atît de expresie, cît şi de substanţă lirică, este evident. Acordul dintre mînă şi suflet, dintre tehnician şi artist este, la fel, de cele mai multe ori, total. Linia şi pata de culoare este expresivă, astfel că nu odată putem face remarca că nimic nu este în plus, într-o lucrare, sau că nimic nu este în minus.
Avînd toate acestea în vedere, putem spune că Dan Cristian a prezentat publicului craiovean o expoziţie unitară şi remarcabilă ca valoare şi ţinută artistică.

maria magdalena crişan

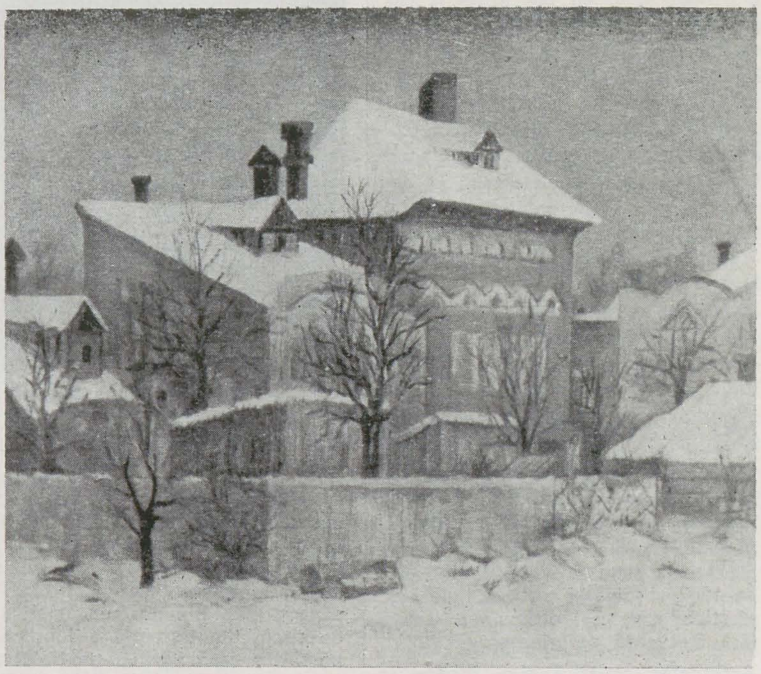
Sfîrşitul de an a fost marcat la Galaţi de o intensă activitate expoziţională. În cele două săli ale filialei U.A.P. expoziţiile s-au succedat într-un ritm alert, oferind publicului momente de reală satisfacţie culturală.
Ultima personală a lui *Gheorghe Mihai-Coron* (a paisprezecea) fără a aduce modificări esenţiale de limbaj sau tematică, revenind la motivele înfăţişate altădată, îl defineşte ca un temperament ce înclină tot mai mult spre o pictură calmă, desprinsă din frumuseţile naturii înconjurătoare. El face parte din acea categorie de creatori care-şi urmăresc propriul drum cu egală stăruinţă a omului care ştie să se bucure de imediatul din preajma sa. Creaţia sa se defineşte pas cu pas prin atenta observare a lucrurilor, cu imagini conştiincios redate, ce reflectă un temperament ce nu se îndepărtează de cadrele realului.
Evoluţia sa din ultimii ani se îndreaptă spre o disoluţie a linearităţii imaginilor, în fuziuni coloristice din ce în ce mai estompate şi mai calde. Pictorul interpretează natura fără însă a părăsi datele lumii sensibile, preferînd armoniile luminoase, într-o pastă generos lucrată. În expoziţia de acum cele mai remarcabile lucrări sînt peisajele. Armoniile cromatice sînt organizate în funcţie de realitatea obiectivă şi de stările sufleteşti pe care artistul vrea să le comunice. Pasta vădeşte, ca şi în lucrările anterioare, aceeaşi atenţie şi varietate în tratare. Realitatea din pînzele lui este expresia unei percepţii de natură senzitivă. Priveliştile melancolice în care regăsim poezia şi căldura locurilor cunoscute, mai ales peisaje de deal, dar întîlnim şi cîteva lucrări, reprezentînd cu trăire şi sensibilitate peisajul dunărean.

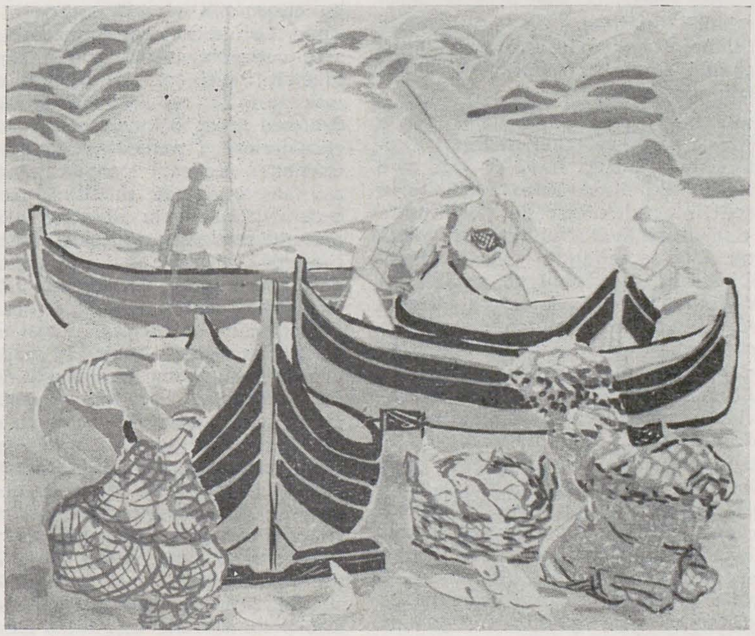
După aproape zece ani de la ultima expoziţie personală deschisă la Galaţi, *Angela Tomaselli* ne oferă imaginea unei personalităţi bine conturate, pentru care investigaţiile, deşi se situează în aceeaşi zonă a cercetărilor, permit artistei o nuanţare vizibilă a limbajului plastic, venită dintr-o putere de a observa şi filtra realitatea cu mult spirit critic şi fineţe în interpretare.
Aşa cum am remarcat şi cu alte prilejuri, pentru Angela Tomaselli culoarea constituie elementul principal şi fundamental al picturii, tablourile sale conţinînd toate datele caracteristice unei subiectivităţi de factură lirică. Preocupată mai ales de alcătuirea lumii formelor naturale ea păstrează de-a lungul anilor o constanţă a motivelor, pe care le întîlnim dezvoltate în cicluri. În succesiunea lor, dominante au fost scoicile, melcii, păsările, florile, munţii, iar acum fabulele şi măştile completează universul cunoscut, dezvăluind o viziune a cărei acuitate era greu de presupus anterior.
Natura oferă pictoriţei mai multe motive, pe care intuiţia ei le prelucrează, desprinzîndu-se de elementul obiectiv, în favoarea unei bogăţii cromatice, a unui spaţiu, unde se nasc imagini derivate, care ne vorbesc în primul rînd despre lumea din interiorul lucrurilor. Este un univers propriu în aceste viziuni, pendulînd între o fluidă ondulare a materiei cromatice şi arabescul de linii, aşa cum l-am întîlnit şi în lucrările mai vechi. Arta sa impune tocmai prin această organizare interioară a viziunii artistice şi prin metodica desfăşurare a procesului de creaţie. De aici, concepţia lucrărilor sale în cicluri bine definite şi reluări ale unor teme mereu urmărite şi studiate. Există în pictura Angelei Tomaselli o autoritate a motivului, o disciplină a adevărului liric. Pe măsură ce ea descoperă legităţile fenomenelor, lumea tabloului se închegă, păstrînd pulsaţia elementului vital, perpetuu. În ultima perioadă ea acordă un interes tot mai mare compoziţiei, printr-un desen resimţit ca forţă ordonatoare. Şi în această expoziţie, arabescul fin şi graţios este ţesătura principală a lucrărilor sale. Acest lucru îl descoperim mai ales în ciclul «Fabulelor» şi al «Măştilor», unde, cu mult spirit de observaţie şi umor, ea se apropie de lumea bogată în imagini din imediata apropiere. Regăsim aici cromatica bogată şi vibrată din compoziţiile cu flori, dar şi forma puternică, incisivă din seria lucrărilor cu munţi. Lumea fabulelor şi măştilor reprezintă pentru artistă un teritoriu inepuizabil. Dacă în ciclurile anterioare remarcam capacitatea de a interpreta culoarea ca o «sursă de senzaţii», acum ea este subordonată unei expresii spirituale, unui univers ideatic de mare forţă.

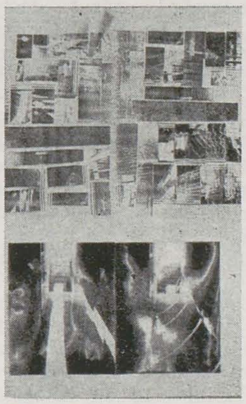
Ioan Murariu-Neamţ s-a făcut cunoscut publicului cu prilejul manifestărilor colective. În această primă personală ne întregeşte opiniile, avînd posibilitatea de a remarca cîteva etape şi preocupări statornice ale creaţiei sale, chiar dacă majoritatea lucrărilor aparţin ultimilor ani. Constant în preocupările sale, demersul său răspunde unor aspecte de factură teoretică, determinate de o anume problematică a limbajului plastic. Astfel, într-o primă etapă culoarea este elementul esenţial care modelează forma. O paletă exuberantă, dominată de roşu, ocru sau verde o întîlnim în compoziţiile organizate în planuri mari, cu pete de culoare de o materialitate saturată. Este perioada unor naturi statice, a seriei de autoportrete sau a ciclurilor clownilor, cînd imaginea are de cele mai multe ori o expresivitate expresionistă. În seria unor ample compoziţii, cu o tematică diversă el este interesat de construcţia formei, de raportul elementelor pe suprafaţa pînzei. Acum, cromatica este mai temperată, pasta se dematerializează şi obiectul este marcat de un desen ferm, iar gama preferată este cea a tonurilor calde. În lucrările ultimilor ani, pictorul urmăreşte rezolvarea unui echilibru compoziţional între forma şi materia cromatică. Paleta se reduce în majoritatea cazurilor la cele trei culori primare, manifestînd preferinţa pentru efectele excesive. Galbenul, roşul, albastrul sînt aşternute pe pînză egal şi puternic, cu adîncimi care nu-şi găsesc corespondent în natură. Mişcarea ocupă un loc important, formele sînt deschise, dezvăluind o concepţie armonioasă a elementelor figurative şi abstracte în ansamblul compoziţiei. Lucrările au o expresivitate simbolică, subiectul deşi nu părăseşte realitatea figurativă se sustrage atmosferei concrete.
În sinteza pe care o realizează între mişcare, formă şi culoare există o viziune de ansamblu echilibrată, deşi unele lucrări sînt dominate de această necesitate argumentativă, dînd o anume rigiditate ansamblului. Ioan Murariu-Neamţ este un artist laborios. El nu încetează să supună analizei legile fundamentale ale reprezentării plastice, sensibil la ambianţa din jurul său, reuşeşte să integreze subiectul acestor preocupări.
Recent constituitul Atelier '35 grupează nouă tineri plasticieni a căror prezenţă s-a făcut remarcată deja în ambianţa culturală a Galaţiului. Fructificînd cea de a doua incintă a Galeriilor de artă din Galaţi, un spaţiu care chiar dacă nu este generos ca dimensiuni, a permis, cu ajutorul entuziasmului, caracteristic oricărui început, o serie de manifestări remarcabile. Dacă prima expoziţie s-a vrut mai mult o acţiune de prospectare în atelierele tinerilor, deja următoarele două manifestări s-au constituit în acţiuni cu program bine susţinute.

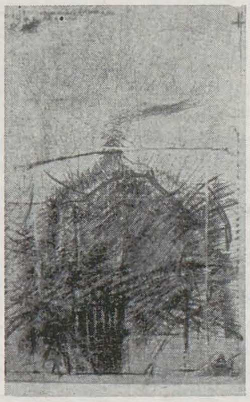
Răspunzînd unei teme de studiu anterior propusă, cea de a doua expoziţie a «Atelierului '35» a stat sub semnul «structurilor» — o sugestie teoretică, cu o problematică care automat face trimiteri la conţinutul esenţial al limbajului plastic în raport cu natura realului.
Tematica, largă şi stimulatoare a oferit tuturor expoziţiilor un contact propriu cu lumea înconjurătoare din perspectiva preocupărilor şi a personalităţilor creatoare. Studiile de culoare raportate fie la peisaj (Liliana Negoescu şi Imola Popescu), fie la structuri minerale (Jana Andreescu) oferă un spectacol fascinant şi inepuizabil al raporturilor complexe pe care artistul le descoperă în bogăţia cromatică a naturii. Lumea obiectelor cotidiene devine şi ea relavantă, aşa cum ne-o prezintă Gheorghe Miron, într-o desfăşurare voit banală, dar capabilă de a crea o atmosferă pro-

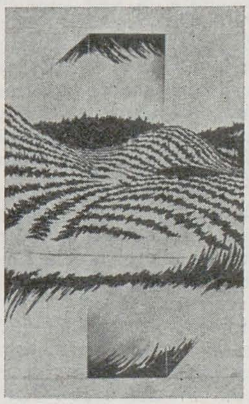
https://biblioteca-digitala.ro

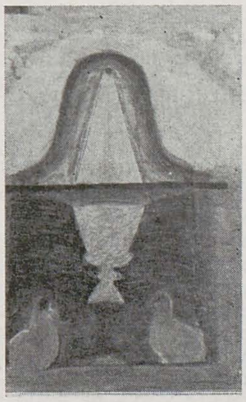


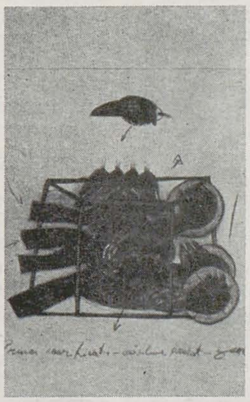






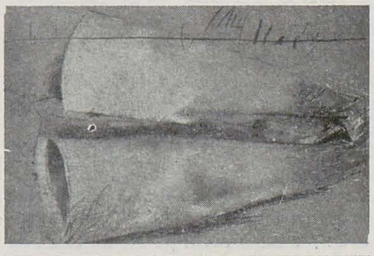


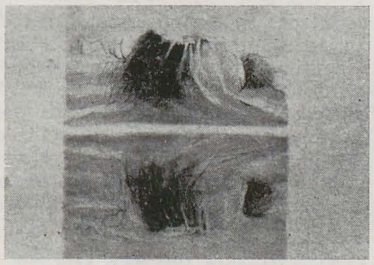




4. DAN MIHĂLŢIANU
5. MIRCEA STĂNESCU
6. CONSTANTIN CATARGIU

7. CRISTIAN STROE
8. MARIAN ZIDARU





9. VIOREL COSOR
10. ARPAD MIKLOS
11. TRAIAN GLIGOR
12. DANIELA ORAVIŢAN-BELOESCU

Aurel Manole vizează omul într-o ipostază ideatică (Icar), iar Ioan Tudor pornind de la analiza corpului uman, ajunge la o simbolică complexă, în care raportul construcţiei-lăcaş-arhitecturare este de largă trimitere. Cele trei lucrări ale Ancăi Tofan ne apropie mai mult de materialitate, de ipostaza palpabilă a realului. Pămîntul-ogor ne oferă trei viziuni de mare expresivitate prin grafismul inciziilor în albul imaculat al gipsului. În aceeaşi preocupare se înscrie şi studiul de portret al lui Alexandru Pamfil.
Lucrarea lui Sergiu Dumitrescu este simbolic o meditaţie asupra faptei şi a făpturii, într-o viziune proprie, robustă şi frumos desfăşurată. Ultima manifestare a « Atelierului '35 » a fost o expoziţie de grup (Imola Popescu, Anca Tofan şi Aurel Manole) care crează o ambianţă decorativă, atrăgătoare, caracteristică sfîrşitului de an. Dar dincolo de atractivitatea pe care obiectele o impun, tinerii creatori dovedesc preocupări serioase în domeniul designului vestimentar, al podoabelor şi obiectelor decorative. Este o demonstraţie care solicită opiniile noastre favorabile, mai ales cînd prin intermediul unor astfel de obiecte aderenţa la public este mai directă, plasînd artele plastice într-o zonă de interes cotidian.

grigore v. coban

ştefan pristavu (galeriile de artă, bacău)

După aproape 20 de ani de activitate artistică, pictorul şi graficianul Ştefan Pristavu şi-a organizat, sub genericul Complexului Muzeal Judeţean Bacău în colaborare cu Filiala U.A.P. cea de a doua expoziţie personală la Galeriile de artă din Bacău, consti-

1. ANGELA TOMASELLI
2. ŞTEFAN PRISTAVU
3. ION MURARIU-NEAMŢ

https://biblioteca-digitala.ro

tuită din 100 de lucrări, printre care şi zece acuarele.

Născut la 26 ianuarie 1943, în comuna Tătăruşi, jud. Iaşi el este şcolit la liceul de artă plastică « O. Băncilă », după care urmează facultatea de arte plastice la clasa prof. A. Podoleanu. În 1982 absolvă şi institutul de arte plastice « N. Grigorescu » la secţia fără frecvenţă de muzeologie.

Activitatea artistică şi-o începe în 1966, participînd cu regularitate la manifestările expoziţionale ale cenaclului U.A.P. « Nicu Enea », iar din 1973 şi ale filialei băcăuane, la « Voroneţiana » de la Suceava, « Zilele culturii băcăuane de la Bucureşti » organizate de Comitetul judeţean de cultură şi educaţie socialistă Bacău, ca şi la două republicane din ultimii ani de la Dalles.

Optînd la început mai mult pentru pigmentul de apă, el realizează o serie de acuarele cu o paletă predominantă de griuri şi brunuri amintind de vechi şiacuri călugăreşti. Treptat însă, se consacră picturii în ulei în care păstrează ceva din senzualismul cromatic postimpresionist în încorporarea luminii în tablou ce-i conferă profunzime spaţială, lăsînd impresia că şi-a dat pe la ochi cu apă tămăduitoare care i-a redat vederea.

Convins că realitatea este mult mai bogată decît cea de sub incidenţa simţurilor noastre, el îşi reevaluează poziţia faţă de aceasta, preocupîndu-se de fondul ideatic al lucrărilor cît şi de structura lor picturală, prin exercitarea imaginaţiei şi memoriei pe desen, care este, înainte de toate, arhitectură: arhitectură compoziţională, adică o riguroasă demonstraţie de utilizare şi organizare a întregului spaţiu, şi de arhitectură cromatică, adică armonie de raporturi tonale în care, la el, se vădeşte predilecţia printr-o muzicalitate, incitantă afectiv şi raţional, ca de altfel şi sentimentul nativ al culorii.

Detractor al realismului precar, Ştefan Pristavu îşi transpune impresiile culese pe viu în conexiune cu un anume ideal de frumuseţe şi exigenţe stilistice proprii, care fac din el, cu deosebire în peisajele de iarnă, (« Moara veche de la Bacău », « Pomi cu chiciură », « Case vechi pe N. Bălcescu », « Iarnă grea » etc . . . .) un pictor în deplina accepţie a cuvîntului, eliberat de obsesia fidelităţii faţă de motiv, în variaţii de rafinament în dialogul dintre lumină şi umbră, care direcţionează tensiunea afectivă, deopotrivă cu rigoarea ce guvernează actul pictural — garanţie sigură pentru o deschidere către o originalitate şi mai acută spre care aspiră cu îndreptăţită perseverenţă în abordarea temelor sale.

o structură a existenţei

mihai drişcu

Un tablou nu mai povesteşte, el arată. Mai bine, se arată. Există un limbaj pictural în sine; « Un lucru nu poate fi în două locuri în acelaşi timp: sau e în realitate, sau e în tablou ». În chiar formularea lor primă, atît de cunoscuta ideea a lui Malraux în legătură cu esenţiala modificare din pictura secolului nostru, cît şi la fel de cunoscuta sentenţă a lui Braque nu sînt prezente în substanţialul text pe care *Horia Horşia* îl consacră plasticienei Gabriela Pătulea-Drăguţ în albumul monografic[1] apărut destul de recent. Dar, pe tot parcursul analizei — întreprinsă cu o seriozitate « ardelenească » şi cu un simţ al nuanţelor format printr-un îndelung, repetat contact cu opera (căci Horia Horşia a scris şi textul introductiv pentru catalogul primei expoziţii personale a pictoriţei în 1966, dar şi pentru aceea de la Muzeul de artă al R.S.R. din 1983) sensul acestor tranşante afirmaţii este, subtextual, mereu avut în vedere (astfel că Horia Horşia se ocupă şi cu progresia modului în care, după un enunţ la fel de notoriu « pictoriţa nu redă vizibilul, ci face vizibil »).

S-a spus — faptul este de domeniul evidenţelor, dar acoperite de girul unei personalităţi, T. S. Eliot, care nu evită rostirea banalităţilor « necesare » — că « orice critic care se ocupă serios de viaţa unui om trebuie să ştie ceva despre viaţa acelui om ». Documentata cronologie anexată albumului ar fi o dovadă că Horşia ştie ceva mai mult, dar el nu se arată interesat de soluţiile biografismului tradiţional, cu acea funcţionărească « cronologie a suprafeţelor »; el urmăreşte doar liniile mari ale biografiei « curente » — cu un accent pe anii de formaţie cu profesorii Catul Bogdan şi Alexandru Ciucurencu — şi preferă integrarea acesteia, topirea ei — printr-un « du-te vino » de la operă la autor — într-o *structură a existenţei* (termenul este al lui Barthes). Ne aflăm în faţa unui proiect biografic — infinit mai ambiţios şi mai dificil decît numeroase reconstituiri pozitiviste, cu inevitabilele capitole despre « viaţă » şi « operă » — ce tinde să exprime *coerenţa unui om.* Mai mult, acest proiect este dublat de un închegat discurs despre metoda artistică a Gabrielei Pătulea — Drăguţ mai exact despre evoluţia acestei metode În această monografie Horia Horşia vizează înţelegerea globală, totalizantă, el caută *legea* operei, fie în sursele ei psihologice, fie în antecedentele ei culturale. Cu o meticulozitate de genealogist, Horia Horşia stăruie mai mult asupra « capetelor de serie », asupra acelor tablouri care au marcat unele modificări de direcţie în gîndirea artistică a plasticienei. Este o operaţiune de fineţe, întrucît în munca sa, Gabriela Pătulea-Drăguţ nu a practicat niciodată fractura, cotitura, « întoarcerea paginii »; în spatele exuberanţei şi sărbătorescului se poate presupune un tempo creator destul de apropiat de mărturisirea lui Valéry: « Lucrez în mod chibzuit, cu aşteptările infinite, cu alegerile niciodată terminate. . . *Cunosc timpul lui prea mult şi timpul epurării* (s.M.D.). Ca în « teoria palimpsestelor (Genette) am putea urmări *straturile memoriale* şi circulaţia dintre ele.

În chiar scrierea textului, Horia Horşia parcurge toate stadiile traiectului — niciodată încheiat — pe care Starobinski îl consideră definitoriu pentru actul critic: de la simpatia « primară » la studiul imanent, obiectiv şi de la acesta la reflecţia liberă. Observăm că criticul nu are superstiţia soluţiilor unice: el se plasează la răscrucea mai multor metode de abordare pe care le aplică — pe rînd şi pe loc — după criteriul eficacităţii. Această « mobilitate de aparat » convine (şi răspunde, căci criticul procedează *empatic)* schimbărilor nu foarte evidente din munca artistei de-a lungul timpului. Astfel, el nu alege ca singur principiu explicativ dimensiunea trecutului, ceea ce s-a numit « paradisul primei copilării » dar o sugestie psihocritică există, fiind de altfel întărită şi prin confesiunea pictoriţei care găseşte în grădina bunicii « prelungiri ale copilăriei, ale acelei vremi cînd uimirea în faţa naturii îşi păstra întreaga ei strălucire şi înţeleapta ei candoare ».

În alte locuri, insistenţele sale explicative se îndreaptă, de altfel cu deplină justificare, în direcţia tematismului (în varianta centrării pe o singură obsesie, monotematismul) printr-un *model* apropiat de « planta originară » a lui Goethe, şi cu care « este posibil să se inventeze plante la infinit, plante care trebuie să fie verosimile. . . » Dar şi psihologia formei, structuralismul, comparatismul, chiar teoria modelelor, îşi au partea lor de contribuţie în desfăşurarea acestei analize. Horia Horşia este un cititor atent al comentatorilor care l-au precedat, ale căror intervenţii le ordonează şi le citează ca argumente suplimentare ale proiectului său biografic.

Criticul subliniază importanţa *modelelor imaginare* (« atracţia fie a evului de mijloc, fie a orientului mirific), constanţa *atitudinii baroce* concretizată în înţelegerea *lumii ca spectacol*, dar şi « contrapartea » unei tendinţe clasice, de control al clarităţii, a unui proces progresiv de simplificare (« În teritoriul *baroc* al expansiunii vegetale Gabriela Pătulea-Drăguţ introduce criteriul clasic al normei şi ordinii matematice »).

[1] Editura Meridiane, 1985, 48 p. 94 il.

estetica fragmentului

« Cartea aceasta[1] — scrie *Geta Brătescu* în scurta explicaţie către cititor — a pornit din textele scrise în decursul mai multor ani. Reluîndu-le am procedat ca şi într-o natură sălbatică sau într-un depozit indiferent. O foarfecă şi gumarabica, dar şi un condei au fost sculele cu care am lucrat şi nu numai ». Se cuvine să întîrziem asupra ultimei propoziţii: mai ales pentru cunoscătorii producţiilor plastice ale Getei Brătescu uneltele amintite ar trimite, obligatoriu, la procedeul montajului (în plastică asamblaj de fragmente de materiale heteroclite, lipite pe un suport). Dar observăm imediat că nu este vorba numai despre un simplu transfer de soluţii.

S-a teoretizat despre modul optim de *comunicare vizuală* constituit de carte, ce implică transformarea unei arte succesive într-o artă a simultaneităţii: aici am găsi o motivaţie, mai ales că nu întîmplător Geta Brătescu scrie: « A vedea — sinonim cu a poseda. Posesia lumii, universul continuu, atelierul perpetuu » (tot aici se precizează şi titlul cărţii). Încă Balzac enunţa că « Nu există pe lume nimic integral, *totul* e *mozaic* (s.n.). Nu se poate povesti cronologic decît istoria timpurilor trecute, sistem inaplicabil prezentului care se duce ». Fluxul de multe ori capricios al unei *gîndiri analogice* — avem în vedere în primul rînd asemănările, subliniate de concepţia extrem — orientală, dintre actul desenării şi actul scrierii — este orientat spre ceea ce Mario Perniola, cu partizană îndreptăţire citat (de altfel Geta Brătescu dovedeşte o specială ştiinţă a utilizării citatului ca argument personal) numea « elaborarea unui *sistem de clasificare transversal* (s.n.) ce relevă afinităţi între aspecte aparent disparate şi tot aşa diferenţe între lucruri care ar părea similare ».

Constatăm astfel că materia brută a carnetelor de note — în care Geta Brătescu şi-a adunat acele « materiale » eterogene (impresii, însemnări, diferite reflecţii) ce pregătesc, alimentează în genere creaţia — a fost supusă operaţiilor tipice ale unei activităţi structuraliste: *decupajul* şi *reconstruirea*. În principal, cel care scrie, dar nu este scriitor profesionist, se confruntă mai mult cu comunicarea propriei sale experienţe şi se gîndeşte în mai mică măsură la prescripţiile literare.

Mobilul psihologic al textelor Getei Brătescu şi-ar putea găsi o explicaţie sartriană: « Actul imaginaţiei este similar cu cel magic. El este destinat să facă să apară obiectul la care ne gîndim, lucrul pe care îl dorim, în aşa fel ca să putem pune stăpînire pe el. În acest act există întotdeauna ceva imperios şi infantil, un refuz de a ţine seama de distanţă, de dificultăţi ».

Acest volum nu trebuie considerat doar prin prisma literaturii subiec-

[1] Atelier continuu, Cartea românească, 1985 136 p.

tive, a « literaturii fără voie » — cum a fost numită memoralistica — deoarece interesează mai mult faptul că materialul textual al unor « ţeluri casnice şi personale » — formularea este a lui Montaigne — suportă decupajul şi reconstruirea, ce ţin de o deliberată şi sigură tehnică a « sudurii de limbaje » ; se practică încrucişări, tăieri, joncţiuni neaşteptate, apte să producă *textul stereofonic*, acel — cum ar pune Michel Butor — « film al timpului invadat de sunet şi de mişcare » (evident mai ales în post-scenariul pentru filmul de autor « Somnul — trezirea — jocul »).

Ceea ce se înţelege prin « conştiinţă artizanală » are o mare importanţă pentru plasticianul + scriitorul = autorul Geta Brătescu. Şi în retrăirea imaginară a trecutului (conserve de memorie ca descrierea lojei vechiului Teatru Naţional, a diferitelor « locuri » interbelice bucureştene, portretul tatălui, etc) intervine întotdeauna un *coeficient de stilizare;* stilul eliptic se învecinează cu acela al desenelor ei. Fragmentele « puse în formă » aparţin unor regnuri dintre cele mai diferite, unele aflate la interferenţa literarului cu extraliterarul. În naraţiunea multiplană, « amintiri din copilărie » se întîlnesc cu jurnalul de lectură (digestia estetică a romanului) « În căutarea timpului pierdut » a durat un an şi jumătate, dar analiza concentrică — pornită din unghiuri « excentrice » chiar — a dus la remarcabile intuiţii personale. Memorialul de călătorie stă alături de comentariul de film şi « flash »-ul aforistic (această postură, în lapidaritatea elegant paradoxală a formulării convine autoarei: « Fantezia memoriei este însuşi timpul » ; « Amintirea este apariţie, epifanie, ca şi arta » ; « Artistul manifestă de fapt calmul febrei continue ») lîngă transcrieri de « vise amintiri şi amintiri vise ».

Exerciţiul dramaturgic (Esop fiind o preocupare de decenii) se alătură auto-analizelor lucide (autoarea sesizează în gîndirea ei tiparele divergente imprimate de profesori atît de diferiţi ca G. Călinescu « desenator-virtuos-în- gîndire » şi Camil Ressu « gînditor-peremptoriu-în-desen » sau îşi explică experienţa desenelor pentru « Faust »: « . . . să intru în atitudinea hieratică a celui care operează, asumîndu-şi riscul devitalizării » ; « Faust este un tipar spaţializat, o *carcasă*. . . ». Autoarea are încredere în descripţia fenomenologică a realităţii, ce poate căpăta o semnificaţie neprevizibilă pe măsură ce se *scrie*. De aici apar unele înrudiri cu romanul reist, ce deplasează accentul de pe fabulă pe obiecte. « Filosofia mobilerului » a lui Butor (« în transformările interioare ale personajelor, obiectele şi mai ales mobilele, obiectele casnice, reprezintă unul din punctele de sprijin cele mai sigure ») nu este străină de felul în care Geta Brătescu descrie nişte fotografii, dilatează imaginea unor piese de mobilier. Dar faptul că plasticianul se realizează firesc *şcolii privirii*, « realismului optic », este numai o latură a problemei, singura oarecum previzibilă; în primul rînd cartea interesează ca pasionantă mărturie caleidoscopică asupra memoriei — « curs metaforic al existenţei, neîntrerupt comentariu » — artistului care aşa cum notează undeva Geta Brătescu, este, « şi lucrător şi jude ».

monografia renoir

anca vasiliu

Livrîndu-se unei lecturi absorbante, captivînd lectorul şi supunîndu-l unei trăiri care implică plonjarea în lumea « reală » a ficţiunii pictorice descrise şi în lumea « imaginară » a existenţelor *fin-de-siècle* pariziene, presupuse a fi fost prezente ca modele culturale în universul artistului, Renoir-ul lui Ioan Horga* este o carte care-şi cucereşte cititorii pentru cauza subiectului abordat. Nu pentru că ar fi o demonstraţie ce şi-a propus acest scop, un discurs argumentat cu patos convingător sau o înlănţuire lirică, spre satisfacţia sensibilităţii afective a căutătorilor de sinestezii ; nu ; istoria vieţii şi operei lui Renoir (actuala ediţie fiind « o formă substanţial revăzută şi adăugită de autor a studiului apărut în 1967 ») nu dialoghează cu scepticii sau cu iubitorii acestui artist sau în genere ai Impresionismului, nu propune polemici şi, mai ales, nu se lasă tentată de perspectiva ademenitoare de a construi o nouă hermeneutică a universului artistic renoirian. Autorul cărţii se păstrează cu o voită discreţie în planul secund al discursului. El lasă să se perinde în faţa lui lumile paralele, oglinditoare, ale celor trei cronologii pe care un studiu monografic se sprijină: viaţa artistică a epocii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea, cu revoluţiile şi manifestele ei, cu academiile, saloanele, asociaţiile, prieteniile şi mondenităţile desfăşurate într-un Paris cultural iradiant, la acea dată, şi cronologia dublă a vieţii şi creaţiei artistului, inserată, cu toată încărcătura sa de personalităţi cu virtuţi de « posibil etalon », în tumultul renovator stîrnit de concentrarea de forţe insurgente acumulate în acel moment în toate domeniile civilizaţiei europene. În ţesătura acestor planuri evenimenţiale pe linia cronologiei lor fireşti, autorul intervine arareori direct, folosind verbul la persoana întîi. De fiecare dată cînd o face, el îşi afirmă cu un discret ton dubitativ, cu acel « poate » caracteristic reflexibilităţii unei acerbe conştiinţe critice, formularea unei opinii sintetice sau a unei interpretări analitice pe care şi-o asumă. Dar atitudinea făţişă a autorului este de a-şi lăsa cartea să curgă cu spontaneitatea cuceritoare a narativului, urmînd compoziţia de mănunchi linear a mai multor existenţe intercalate ; plonjări în intimitatea unităţii plastice a unei lucrări, cu analize de fineţe introspectivă şi cu definiri de limbaj şi de tehnică specifică făcute cu rigoare şi cu sensibilitate, se succed « povestirii » evenimentelor artistice pariziene sau a călătoriilor şi întîlnirilor artistului cu personalităţi ale epocii, sau cu istoria mai veche şi mai nouă a artei europene, din care pictorul îşi alege şi îşi notează singur afinităţile. Între lumea pictată de Renoir, oamenii portretizaţi, figurile feminine ipostaziind momente ale unei biografii imaginare a tipului renoirian (« constituind, spune Ioan Horga, o adevărată monografie a vieţii femeii pariziene »), balurile citadine, spectacolele, chermezele populare, music-hall-ul pitoresc, bulevardele şi cafenelele a căror freamăt trăieşte efectiv în pictura artistului, prin însăşi voinţa programatică a concretizării pictorice vitaliste a senzaţiilor care dau chip lumii cunoscute, şi Parisul propriu-zis al anilor 1870, 1880 . . . 1900, invocat de autor cu de loc întîmplătoare trimiteri literare, filosofice sau artistice (a se vedea în acest sens şi deosebit de bogatul tabel cronologic de concordanţe de la sfîrşitul cărţii), se petrece o continuitate firească pe plan existenţial care corespunde realităţii intime a subiectului şi în faţa căreia orice alt tip de studiu structuralist sau iconologic ar fi produs o anacronică îndepărtare.

Sîntem, cu această monografică reîntoarcere la Renoir, nu lipsită de accentele valorice ale unor subtile ironii, îndatorate inevitabilei detaşări de perspectivă istorică, dar şi constiinţei critice şi artistice a finalului de secol XX, în consensul afirmaţiilor lui Octave Mirbeau, din catalogul retrospectivei pictorului în 1913, la galeria Bernheim-Jeune, la Paris : « Renoir pictează ca şi cum ar respira. Pictura a devenit pentru el actul complementar al privirii (. . .) Renoir nu şi-a propus împlinirea destinului său. El a trăit şi a pictat. Şi-a făcut meseria Aici se află, poate, tot geniul său. (. . .) A pictat femeile, copiii, arborii, florile cu admirabila sinceritate a omului care crede că natura se oferă paletei sale pur şi simplu ca şi cum ea ar fi fost creată dintotdeauna pentru a fi pictată . . . El nu e un profet. Nu-şi asumă sarcina de a da verdictul cel din urmă asupra spiritului lucrurilor. Aparenţa lor îi este suficientă. (. . .) O dublă serenitate se naşte în el din bucuria de a contempla şi din sentimentul de certitudine pe care i-l dă încredinţarea sa în egalitatea imaginii pictate cu aceea pe care o privise. El ştie că lumea se află aici şi el se află pe lume pentru a o picta »*. Ori, ceea ce reuşeşte să facă Ioan Horga în studiul său, cu tact compoziţional, cu fluenţă a verbului şi cu discreţie a mijloacelor eu-lui critic, este tocmai revenirea la acest firesc, la această spontaneitate, această livrare imediată, genuină, a artei lui Renoir, notată cu iz biografic de contemporanii săi, şi care *se recuperează astăzi în spirit*, în valoarea ei de perenitate. Nu numai pentru că există de-a lungul întregii cărţi nenumărate trimiteri la galeria pictorilor europeni (de la Renaştere pînă la Impresionism) care deschid poarta unor nebănuite pînă acum echivalenţe de structuri plastice şi de modalităţi de raportare a artistului la materia picturalităţii în genere, ci şi pentru că subiectul însuşi îi oferă autorului acest prilej de a putea fi redescoperit în profunzimile sale, pentru că există, aşa cum se afirmă din primele rînduri ale monografiei, « o nedisimulată 'transparenţă' a artei renoiriene către o întreagă memorie ordonată a izvoarelor ei, un fel ostentativ de a-şi divulga, în însăşi manifestările ei rebarbative, de aparenţă discontinuitate istorică, profunda ei continuitate organică la ceea ce pictorul numeşte 'marea artă', identică sie-şi în fiecare înnoire ».

Contopirea lui Renoir cu subiectul spectacolului artistic pe care-l creează, aplicarea diferenţiată a realităţii văzute în transpuneri picturale care urmăresc esenţialul, metamorfozînd simpla experienţă senzorială într-o tehnică a conştiinţei înstăpînite deopotrivă asupra obiectului cunoaşterii şi asupra faptului însuşi de reflectare a cunoaşterii ca procesualitate (ceea ce ţine nu doar de programul Impresionismului, ci de o constantă a atitudinii artistice dintotdeauna), depăşirea aspectului aparent desuet al peisajelor cu baigneuze prin prelungirea lumii renoiriene într-o realitate simbolică (« femeile amurgului lui Renoir par entităţi robuste ale fertilităţii, matrice cosmice, în care natura se zămisleşte şi regenerează infinit »), ca şi toate interpretările născute de o penetrantă observaţie a cîmpului plastic al picturii, sînt insinuate lectorului cărţii lui Ioan Horga fără ostentaţia integrării informaţiei estetice în rigoarea afişată a unui sistem de studiu. De aici libertatea compoziţiei cronologice, dublată de o permanentă mişcare de perspectivă apropiat-îndepărtat (alternarea dezinvoltă a evenimentelor epocii cu elemente din familia mijloacelor tehnice sau iconografice ale cîte unui tablou) care asigură dinamica rostirii, deci coerenţa povestirii cursive care face uşor asimilabile noutăţile analizelor, aruncînd nu arareori lumini asupra unui Renoir necunoscut, şi care, dincolo de bucuria lecturii unei scriituri elegante, aduce cu sine revitalizarea unui gen critic în faţa căruia această monografie poate sta ca model de autenticitate profesională.

---

* apărut în colecţia „Mica bibliotecă de artă" a editurii Meridiane, 1985
* citat de Maximilien Gauthier în monografia Renoir, Flammarion 1967, p. 83—85, (select. şi trad. ns.)

https://biblioteca-digitala.ro

prin labirintul „art cologne" impresii de la cel de al 19-lea tîrg internațional de artă

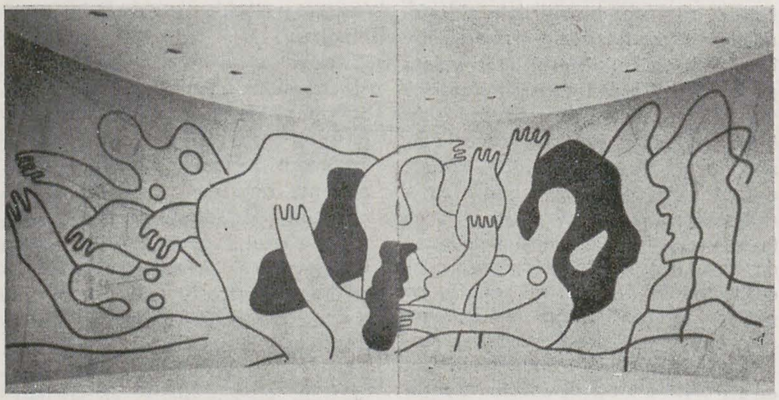
olga bușneag

« Choquer n'est pas un but à longue portée »
PAUL VALÉRY

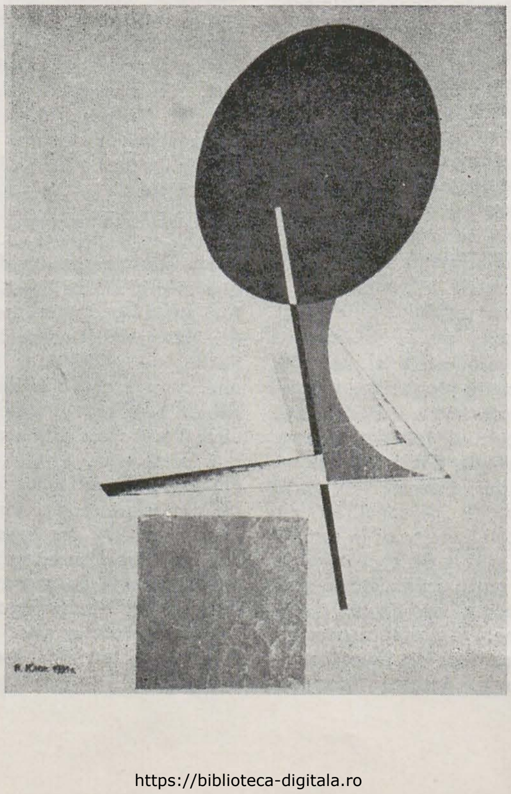
Kölnul, socotit de peste un deceniu o metropolă a artei (este orașul cu cea mai mare densitate de galerii din Europa ca să nu mai vorbim de faimoasele sale muzee) a cunoscut în a doua parte a lunii noiembrie 1984 o euforie, o agitație și un aflux de vizitatori întîlnite poate numai în perioada carnavalului. Au fost 7 zile care au zguduit comerțul de artă, 7 zile sigilate de sintagma magică ART COLOGNE. Orașul care a inițiat în 1967 primul tîrg de artă de inspirație modernă, dînd un extraordinar impuls comerțului din acest domeniu, a hotărît ca începînd din 1984 tîrgul internațional (care pînă acum se ținea alternativ la Köln și Düsseldorf) să devină o permanență a sa. Căutîndu-se o titulatură consonantă cu caracterul de universalitate al acestuia s-a optat pentru « Art Cologne ». Și astfel, cum subliniau malițios comentatorii, pe lîngă Dom, carnaval, « eau de Cologne », orașul de pe Rhin s-a îmbogățit cu încă o emblemă. În acel memorabil sfîrșit de noiembrie, în care lumea artei din Europa și America își fixase rendez-vous la Köln, orașul Domului era cuprins de climatul febril și pestriț al unui uriaș iarmaroc. Imaginația publicitară dezlănțuită împînzise străzile, interioarele hotelurilor și restaurantelor cu afișe, pancarte și cartoline, care scandau cuvîntul-cheie « Art Cologne » în cele mai atractive și diverse feluri.

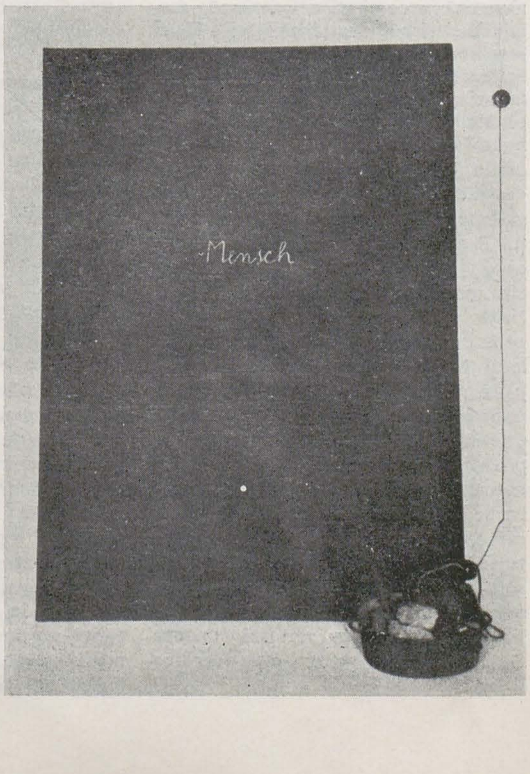
Hotelurile erau tixite, tramvaie și autobuze speciale stăteau la dispoziția amatorilor să se deplaseze la Messegelände unde se deschisese tîrgul internațional de artă. Pentru a saluta evenimentul, Muzeul Ludwig comandase sculptorului Claus Bury un monument, amplasat pe malul Rhinului, în fața clădirii Rheinhallen, monument inaugurat în zilele tîrgului: un templu piramidal de lemn (înalt de 6 m. și lung de 15 m. structurat pe firul lui Fibonacci), menit să contrasteze cu Domul de pe malul de vis-à-vis al Rhinului. Atmosfera cea mai excitantă domnea firește în chiar interiorul Halelor. O foială nemaipomenită, un permanent du-te-vino, un amestec picant de toalete de seară și vestimentație provocator-șlampăte ale tinerilor « punk ». În interiorul standurilor, galeriștii își îmbiau cunoscuții (artiști, colecționari, oameni de afaceri) la un drink. Clienți aferați (mai ales japonezi și americani) semnau grăbiți cecuri și plecau cu tabloul sub braț. Spectatorul, sedus de forfota și freamătul tîrgului, solicitat simultan de lumea de pe lume și de operele expuse, trebuia să facă un aiuritor slalom prin labirintul galeriilor, trecînd mereu și fulgerător de la admirație la consternare, de la încîntare la revoltă. În acest labirint însă nu te puteai pierde, (deși încercai uneori deliciile unei rătăciri fără țintă), pentru că seriozitatea germană mobilizase toate elementele necesare unei parcurgeri disciplinate.

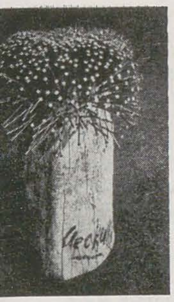
Organizatorul, Federația Galeriilor Germane (B.V.D.G.), dorind pe de o parte « să anime, să faciliteze și să popularizeze comerțul de artă », pe de alta (« să incite publicul la o reflecție mai profundă asupra artei contemporane, s-o propage și s-o facă mai accesibilă oamenilor », a imprimat acțiunii de la Rheinhallen un dublu caracter: de tîrg și de expoziție. Această bivalență a convocat pe același teritoriu standurile a 160 de galerii din 10 țări (115 din R.F.G., 39 din alte țări europene și 6 din New York), și trei expoziții speciale: cea a muzeului din Berna (invitat să-și facă autoportretul cu o selecție de lucrări), expoziția intitulată « Szene New York » (cu operele a 22 de artiști americani), finanțată de municipalitatea orașului Köln în dorința de a sublinia importanța « Axei Köln-New York » în comerțul de artă și expoziția « Förderprogramm für junge Künstler » (« Program de promovare

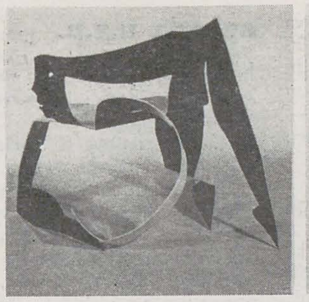


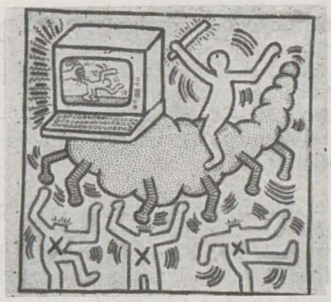
1. FERNAND LÉGER: Plonjorii, 1942, ulei pe pînză, 3,70×10,50 m.; 2. PAUL KLEE: Creatorul, 1934; 3. MAX BECKMANN: José Kapelle, 1922, litografie, 51,4×41,3 cm.; 4. IVANA KLIUN: Compoziție, 1929, ulei pe pînză, 64,5×46 cm.; 5. JOSPEH BEUYS: Mensch, 1968/1972, tablă, 200×150 cm.

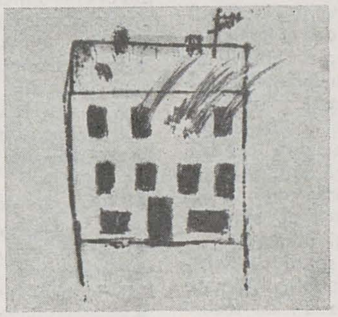












1. *GUNTHER UECKER HANBOCK ROTT-WILL, 1983, 80 × 50 cm.*

2. *ALLEN JONES: Odaliscă, 1983, metal pictat, 2/8, 101 × 131 × 101 cm.*

3. *KEITH HARING: Fără titlu, nr. 738, 1983, 303 × 305 cm.*

4. *KENNY SHART, 1983–84, 151 × 213 cm.*

5. *RAINER FETTING: Arab și cămilă, 1983, ulei pe pînză, 250 × 200 cm.*

6. *FELIX DRIESE: Casă arzînd, 1981, ulei pe hîrtie roșie de împachetat, 100 × 84 cm.*

7. *ANTONI TAPIES: « Dues Parts », 1984, tehnică mixtă pe hîrtie, 161 × 120 cm.*

al tinerilor artiști », care reunea 23 de tineri ce expuneau în cadrul unor galerii-suporter), stipendiată de Bund Landul Nordrhein-Westfalen și orașul Köln. Anvergura « întreprinderii » era sporită de participarea a zece edituri de specialitate și a unei librării, de standul revistelor de artă secondat de expoziția « K wie Kunst » (numele unei noi reviste în curs de apariție) și de expozițiile pe care galeriile localnice le inițiaseră la sediul lor din oraș. În afara unei reviste-magazin, editată special pentru acest eveniment, presa și publicul aveau la îndemînă două cataloage și zilnic, — în cadrul unui exemplar serviciu de presă — extrase (traduse în patru limbi) din articolele comentarii apărute în publicațiile germane și străine.

În aripa de sud a halelor (recent renovate), Muzeul de artă din Berna oferea spre vizionare o selecție de 100 de lucrări semnate printre alții de Böcklin, Holder, Valloton, Klee, Dali, Meret Oppenheim, Lhose, Picasso și cîțiva tineri exponenți ai neoexpresionismului. Mica antologie Klee (26 de desene și acuarele din ultima perioadă) alcătuia centrul de greutate al expunerii. Cele șapte fragmente din diorama « Aufstieg und Absturz » de Hodler, prezentată cu un succes răsunător în cadrul expoziției mondiale de la Antwerpen din 1884, deși remarcabile prin monumentalitate și înalta profesionalitate a execuției, ar fi putut fi înlocuite cu piese mai reprezentative din patrimoniul excepțional al acestui muzeu. Nordul halelor era marcat contrapunctat de « Szene New York », expoziție colectivă selecționată de Rudolf Zwirner, galerist din Köln, care reflecta plurivalența artei americane, de la abstracție, figurație, hiperrealism, pînă la graffiti. Șase galerii-top din New York întregeau și nuanțau imaginea artei americane azi. Pictura graffiti, pictură de stradă, agresivă și protestatară, era oferită acum spre vînzare sub formă de tablouri (pe pînză sau linoleum), iar autorii (printre care vedeta Nr. 1, Keith Haring), altădată huliți și urmăriți pentru că « pictau zidurile stațiilor de metrou și pereții caselor », erau unși în incinta galeriilor cu staruri. Vălul protestului social nu izbutea să-i anuleze vulgaritatea, brutalitatea și mediocritatea acestor pictograme cum nici tenta de humor pe care Tom Otterness (sculptor cu certe calități) căuta să o imprime grupurilor sale de figurine grotești nu reușea să le salveze de obscenitate. Iar Holly Solomon, galerie new-yorkeză de vîrf, se complăcea să prezinte cu mult zgomot, asamblaje kitsch (colaje diverse realizate din staniol, hîrtie creponată, paiete ș.a.). Aceste « mixed media installations », cu o anume vervă lucidă și o evidentă intenție satirică dar fără îndrăzneala colajului dadaist, erau văduvite de bun gust și rafinament. Sub masca democratizării artei și a eliberării de sentimentul limitelor, se cultivă cu insolență subarta și trivialitatea. Cu atît mai trist, cu cît adevărata artă americană a adus în acest secol un sentiment inedit al spațiului, o spontaneitate, au o libertate a gestului și o dinamitare a prejudecăților. Deși s-a făcut mult caz de participarea americană (unele ziare clamînd cu titluri mari « Die Amerikaner sind wieder da ! »), considerată « magnet » al tîrgului, (cursul ridicat al dolarului își spunea cuvîntul . . .) cronicari lucizi ca Peter Dehring au calificat-o o decepție (« viel Lärm und nichts »), iar Amine Haase a remarcat malițios că poți fi provincial oriunde, chiar și la New York. Dacă rezervele critice priveau calitatea ofertei, nu-i mai puțin adevărat că prezența americanilor a revigorat și dinamizat tîrgul sub raportul comerțului de artă. Mozaicul celor 160 de galerii participante configura un fel de imagine globală a scenei mondiale a artei, imaginea în care pulsa tensiunea surdă dintre ieri și azi. Căci, cu puține excepții (printre care galeriile americane care prezentau artă actuală), galeriile europene aveau o strategie comună: în jurul unui program « clasic », solid și cu inteligență alcătuit, afișau și cîțiva « neue Wilden » « tineri sălbatici » exponenți ai neoexpresionismului german, italian, austriac sau elvețian. « Die neu-expressive Tendenz », invenție germană a anilor '70, amestec de stiluri și tehnici în virtutea unui eclectism programat și care proclamă întoarcerea la motiv, la o figurație asociată cu gestualități grafice sau picturale, este încă în expansiune. Mulți dintre promotorii mișcării (Kiefer, Penk, Hödicke, Dokoupil, Salomé, Bömmels, Immendorf, Fetting ș.a.) au devenit « modele » pentru America, fiind intens cumpărați acolo, unii avînd chiar și atelier la New York. Totuși, cu toată invazia de « wilzi » în tîrg, « schwungul » inițial al mișcării pare a fi slăbit, căci n-am întîlnit în cuprinsul halelor prea multe opere reprezentative ale vîrfurilor, ci mai mult lucrări mediocre ale imitatorilor. « Scena germană » actuală continuă însă — așa cum a învederat-o și Art Cologne a fi dominată de « wilzi ». În această uniformitate a artei contemporane, cu atît mai intens străluceau operele « clasicilor moderni » (în format mic cît palma, cum erau unele din lucrările suprematiștilor ruși, gravurile lui Ensor sau desenele unui Moholy Nagy, sau în format mare, precum Dubuffet, Fontana, Picasso, Bill, Tapies, expresioniști din primul val). Și printr-o stranie dialectică a contrariilor se făcea simțită o discretă dar persistentă tendință de relansare a « artei concrete » și constructive, cum și a artiștilor de la grupul « Zero ». Astfel Max Bill putea fi întîlnit în standurile a șase importante galerii (la René/Mayer și Wahland chiar cu cîte o micro expoziție), la fel Mack și Uecker), Lohse ș.a. O vocație pentru construcție se observa și în creațiile unor foarte tineri artiști: în obiectele pseudo-funcționale ale lui Michael Rutkowsky în arhitecturile ludice ale lui Wasa Marjanov sau în obiectele persiflante ale lui Opie. Din gama foarte largă a formelor expresive contemporane, oferta de artă video era aproape inexistentă, sculptura restrînsă ca număr dar de calitate (se făcea remarcat un interes particular pentru sculptura în metal sau lemn pictat), iar grafica în ascensiune. Cît privește standardul calitativ al ofertei, mai fiecare galerie avea cu ce să te uimească; erau însă standuri, — ca cele ocupate de Reckermann, Lörl, Denise René/Hansmayer ș.a. (R.F.G.) sau cele britanice (în primul rînd Annely Juda cu un redutabil contingent de suprematiști ruși), sau cîteva standuri austriece și italiene în care ai fi dorit să revii mereu. Dar Gmurzynskaia (Köln) — regină a galeriilor, « a rupt gura tîrgului » rezervînd vizitatorilor și cumpărătorilor cîteva din surprizele majore ale acestei ediții Art Cologne: în afară de o excelentă selecție din avangarda rusă (vechea sa iubire), ea a oferit clienților cel mai frumos Picasso al tîrgului, excepțional Kandinsky și Feininger, și un colosal Léger, de o forță și simplitate impresionante: « Les Plongeurs » (înalt de 3,70 m., lung de 11,20 m.; ulei pe pînză) pictură murală realizată în negru cu cîteva pete de albastru, pentru salonul casei arhitectului Harrison, în Lond Island, care a fost vîndută la prețul de 2.500.000 D.M. La sfîrșitul slalomului prin puzderia de orientări (în care rigoarea se învecina cu tricks-uri derizorii, iar noblețea cu trivialitatea), plutind între reflexie și amuzament, realizezi cît de greu este să alegi grîul de neghină, să discerni între arta pe care vor s-o facă artiștii și cea pe care vor s-o impună galeriile, cît de periculos cariază artificiile publicității valorile « Lipsesc amatorii și connaisseur-ii incoruptibili » . . . ar fi sous Valéry. Și totuși nu privești în urmă cu mînie. Dimpotrivă, ai sentimentul că din acele poziții antinomice se va naște o nouă artă, cucerești certitudinea că arta are rezerve creative inepuizabile, că ea este mereu « à la recherche d'un nouveau langage auquel aucun grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire » (Apollinaire). ART COLOGNE a realizat un start bun, un debut spectaculos, dovedindu-se nu numai o vitală piață artistică, ci și un barometru sensibil al tendințelor internaționale, un loc prielnic dialogului și confruntărilor. Art Cologne, declara galeristul Rudolf Zwirner, « marele strateg » al tîrgului, este replica Europei la New York.

adina kereneș

« Lucrări recente de Vera Lehndorff și Holger Trülzsch » s-a intitulat o foarte bine primită expoziție de fotografii din vara acestui an. Vera Lehndorff însă nu e alta decît Veruschka, manechinul faimos al anilor șaizeci, un manechin ieșit din comun nu numai prin înălțime, ci și prin pregătirea artistică de care dispunea (studii serioase de pictură) cînd și-a început cariera de model pentru fotografia de modă. Colaborator inteligent și cultivat, ea a contribuit la apropierea de lumea artei contemporane pe care revista Vogue a promovat-o în deceniul șase și în general la micșorarea decalajului între imaginile fenomenelor culturale sincrone. Mai mult, în ultimii cincisprezece ani ea a elaborat un comentariu propriu al acestor fenomene, jucînd chiar rolul « materiei folosite », de la personificarea starurilor sau a stilului « de sezon » pînă la identificarea cu materialele de construcție degradate — recentul ciclu de fotografii se intitulează « Oxidări » și are ca motto propoziția lui Novalis « Viața e un proces de oxidare involuntară ».

Dispariția lucrurilor, coborîrea lor spre un numitor comun metafizic — văzută ca un cîștig al adevărului în lupta cu aparența — e tema comună a picturilor, sculpturilor, machetelor fotografiate cu urme de Vera ori cu Vera pictată în chip de ușă, burlan, păpușă-pop etc.

La rîndul său, Trülzsch este inventatorul efectului artistic al autopictării.

https://biblioteca-digitala.ro

El a făcut studii de pictură, sculptură și muzică, este autorul părții de percuție în cîteva bucăți de muzică experimentală, a cîntat în formații de muzică modernă și... excelează în fotografie. Seriile sale de Mimicry Dress Art, începute ca o parodie a imaginilor din revistele de cinema și modă, au evoluat spre un ton grav, spre o dezbatere explicită, încărcată de presentimente și avertismente morbide ecou al terorii nucleare de masă și

al revizuirii americane, la fel de actuale, a experienței războiului din Vietnam. (*Artforum*, vara 1985). Foto: Vera Lehndorff și Holger Trülzsch — Stîlp de fier cu burlan (detaliu)

Între 14 august și 15 septembrie 1985 a avut loc la Erfurt expoziția « Cele mai bune afișe ale anului 1984 » organizată de Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Democrată Germană în colaborare cu Ministerul Culturii.

S-au acordat premii pentru cele mai bune afișe politice, sociale și de artă (teatru, film, carte, muzică etc.)

Remarcabilă este deopotrivă calitatea tehnică a afișelor prezentate aceasta incluzînd imprimarea lor și a catalogului expoziției — și libertatea combinatorie a manierelor, citatelor livrești și naturaliste, a intervențiilor holografe, a medaliilor folosite în lucrarea originală. În imagine, un afiș care a obținut premiul întîi la diferite secțiuni: 1. Norbert Wientzkowski ; 2. Sonja Wunderlich ; 3. Lutz Dammbeck. (foto 2, 3)

În vara acestui an, Muzeul Beaubourg s-a înnoit. Prima etapă a reamenajării acestui muzeu național de artă modernă s-a terminat și a putut fi astfel reexpusă, în condiții noi, o parte din colecția permanentă de la fovism pînă în zilele noastre. « Galeriile Contemporane », complet restructurate și mărite, au adăpostit cinci expoziții. Noul spațiu a fost inaugurat de Jean-Pierre Bertrand, Blinky Palermo și David Tremlett, ale căror lucrări (peste 20 la număr) au fost achiziționate în cursul anilor 1983—1984 de Societatea Prietenii Muzeului. În același timp s-a deschis

și « Atelierul Polaroid », reunind lucrările a 13 artiști și fotografi profesioniști realizate cu marele Polaroid (50×60) — în lume există doar două exemplare din acest aparat. Expoziția lor ilustrează constrîngerile specifice și performanțele posibile în limbajul propriu fiecărui artist, (*Maison française*, iulie 1985) Foto 4: Ch. Boltansky — fotografie expusă la Atelier Polaroid)

În *Connaissance des arts*, iunie 1985, Françoise Panafien — (n. 1949) adjuncta primarului orașului Paris, care se ocupă din 1983 cu problemele culturale — declară:

« Totul e pasionant în această meserie. Nu există decît o singură greșeală de neiertat: « prea tîrziu »-ul. Dar a o lua înainte, a pregăti nevoile generației de mîine, nu exclude grija pentru conservare. Iată operațiunea pilot din acest moment, operațiunea care vizează tocmai amintirea. Se lucrează la videoteca orașului Paris care se va deschide la sfîrșitul anului 1986 și va ocupa o suprafață de 4000 m² în zona Halelor. Ea va constitui memoria Parisului. Dela amănuntele vieții cotidiene și pînă la monumente, totul va trăi în imagini. E un eveniment fără precedent. În afară de videoteca propriu-zisă va exista o sală de conferințe cu 590 de locuri și o discotecă de 30.000 de documente sonore și audiovizuale, un spațiu foto — cu arhive și expoziții — și un centru de informare pentru specialiști ».

Și o altă inițiativă de răsunet: pe strada 57 din inima comercială a New Yorkului, la intersecția cu Park-Avenue, Madison Equities va deschide o mare *Piață a Anticarilor*. 4700 m² rezervați exclusiv comerțului cu obiecte de artă, piese de colecție de toate felurile vor umple cele 90 de magazine proiectate, proprietarul spațiului urmînd să plătească toate cheltuielile de amenajare a fiecărui magazin. Direcțiunea va asigura condiții optime de temperatură și umiditate, de asemenea funcționarea unui studio fotografic, a unui oficiu de experți, restauratori, specialiști în ambalaj și expediere, a cîtorva spații de întîlnire a negustorilor cu publicul, dotate cu echipament audovizual, cu locuri pentru seminarii și conferințe. (Foto 5: *(Foto 5: Sigla)*

În sălile Galeriei Naționale din Praga a fost găzduită expoziția retrospectivă a cunoscutului pictor slovac Vincent Hložnik, care a împlinit anul acesta 65 de ani. Evoluția operei sale îl confirmă ca pe un excelent desenator, priceput de altfel și în tehnicile gravurii. Pictura sa în ulei are ca tematică centrală războiul și ororile lui. Ea i-a adus consacrarea și un premiu de stat. Profesor la Școala superioară de arte frumoase din Bratislava, Hloznik a format numeroși graficieni slovaci. Lucrările sale au călătorit nu o dată în jurul globului, bucurîndu-se de o vie apreciere.

Cu ocazia celei de a X-a Bienale a ilustrației pentru copii și tineret care s-a ținut anul acesta la Bratislava, Ministerul federal al telecomunicațiilor din R.S.C. a emis o frumoasă serie de timbre poștale. Ele reproduc ilustrații de carte premiate la edițiile anterioare ale bienalei. Aceste timbre comemorative poartă sigla bienalei și numele ilustratorului, iar colițele cuprind elemente decorative ale cunoscutului desenator Dušan Kallay.

Dezvoltarea culturii în Cehoslovacia se vădește și în extinderea sistematică a rețelei de galerii și a fondurilor acestora, în organizarea a numeroase expoziții. Numai în Slovacia, unde locuiește o treime din populația țării, există astăzi 15 galerii care adăpostesc aproape 15.000 de opere de artă națională și universală. (*La vie tchécoslovaque*, august și septembrie 1985)

agenda u.a.p.

Întrevederi oficiale la sediul Uniunii Artiștilor Plastici în perioada noiembrie-decembrie:

- Cevil Badalova și Marina Badalova, critici de artă din U.R.S.S., comisari la București ai expoziției pictorului sovietic Ghenadi Mîznikov.

În cadrul unor călătorii de studii, documentare și schimb de experiență:

- Alexei Belîh, pictor, Artist al poporului din U.R.S.S., Tammih Rein, pictor, Ruzi Thariev, pictor, secretar al U.A.P. din U.R.S.S. ;
- Boris Ermolaev, pictor, Artist al poporului din U.R.S.S., Secretar al U.A.P. din R.S.F.S.R. ;
- Irena Genjuchene, graficiană, Artistă emerită din R.S.S. Lituania, secretar a U.A.P. din R.S.S. Lituania ;
- Piotr Ignatiev, pictor monumentalist, U.R.S.S. ;
- Zsuzsa Lazar, ceramistă din R.P.U.;
- Ewhtaivang Renten, sculptor din R.P. Mongolă ;
- Dimităr Grozdanov, critic de artă, Galilei Simeonov, grafician și Valentin Kolev, pictor — R.P.B. ;
- La solicitarea Ambasadei R.P.U. la București: Ferenc Szöcs, atașat cultural și Andras Dekany, secretar.

Simeze

- În cadrul convențiilor de colaborare dintre uniunile de creație, al schimburilor culturale și al unor manifestări artistice peste hotare, în perioada mai sus amintită s-au deplasat în străinătate:
- Dimitrie Grigoraș, pictor, în Norvegia ;
- Horea Flămându, sculptor, secretar al U.A.P. și Nicolae Păduraru, director al C.F.P. — în U.R.S.S. ;
- Viorel Penișoară, scenograf, în R.P.B. ;
- Monica Flămând, artist decorator în R.P.U. ;
- Ion Rusu, sculptor, în U.R.S.S. (Tabăra internațională de creație Dzintari/Riga) ;
- Ion Gheorghiu, pictor, secretar al U.A.P. și Sergiu Știrbu, director al U.A.P. în R.D.G. ;

- Sculptorii Dinu Cîmpeanu, graficiana Edit Botar și artistul decorator Șerban Popa au expus o selecție de lucrări recente la « E.P. Galerie » din Düsseldorf, iar acuarelele graficianei Edit Botar au mai făcut obiectul unei expoziții personale la Stuttgart (Galerie Experimenta).
- Menționăm deasemeni următoarele expoziții organizate în țară: Tg. Mureș: expoziția retrospectivă Andras Bordi (pictură) ; expoziția Iosif Miholcsa (sculptură mică) ; expoziția graficianului Molnar Dienes, deschisă la Iași ; la Miercurea Ciuc semnalăm expoziția personală (pictură) ; expoziția personală Constantin Marinescu (pictură) ; Miercurea Ciuc a fost de asemeni gazda expoziției personale a graficienei Delia Sechel din București și a pictorului și graficianului Tibor Kadar din Cluj Napoca.
- La Galeria Mare din Oradea a fost organizat Salonul de Toamnă al artiștilor bihoreni, ca și expoziția personală a pictorului Ioan Kristofy ; Petroșani: expoziție colectivă de pictură, sculptură și grafică (Galeria Mare) ; Lugoj: expoziția personală a pictorului Constantin Flondor ; Tr. Severin: expoziție colectivă de tapiserie (Galeria Arta).

https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numero:

•

calendar

Iosif Farkaș, sculptor
n. 3.01.1936 la Sărmaş-Oradea.
Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » Cluj Napoca, (1959).
Debut: 1959
Mihail Dumitru Gavrilescu — pictor
n. 4.01.1936 la Focșani.
Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » București, (1981).
Petre Matei — artist decorator
n. 26.01.1936 la Bușteni.
Studii libere de artă.
1978 — Medalia de aur la Concursul Internațional de ceramică de artă de la Faenza — Italia.
Constantin Platon — sculptor
n. 22.01.1936 la Tg. Ocna.
Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » București, (1965).
Debut: 1970.
Ioana Șetran — artist decorator
n. 1.01.1936 la București.
Institutul de artă plastice « Nicolae Grigorescu » București, (1959,, clasa prof. Mac Constantinescu.
Debut: 1964.
1974 — Premiul pentru artă decorativă acordat de U.A.P.
1978 — Premiul II la Quadrienala internațională de artizanat de artă din țările socialiste, Erfurt — R.D.G.
— Premiul-achiziție al Muzeului « Ariana » și al Academiei internaționale de ceramică din Geneva.
1979 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României ».
1981 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României ».
Gheorghe Glauber — pictor
n. 6.10.1921 la Timișoara.
Institutul de arte plastice din Moscova.
Pavel Codiță, pictor
n. 15.10.1916 la Coșuleni.
Academia de arte frumoase din București, clasa prof. Camil Ressu.
Debut: 1942.
1974 — Premiul pentru pictură acordat de U.A.P.
1981 — Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României ».
Vanda Vladimirescu Sachelarie — pictor
n. 21.01.1916 la Constanța.
Academia de arte frumoase.
Debut: 1938.
1969 — Premiul pentru pictură acordat de U.A.P.
1980 — Premiul criticii acordat de U.A.P.
Niculina Bozga — pictor
n. 19.01.1911 la Galați.
Institutul de arte plastice.
Debut: 1950.
Clara Cantemir — grafician
n. 22.01.1905 la Hîrlău.
Institutul de arte plastice din Iași (1924—1928), elevă a lui O. Băncilă și Șt. Demetrescu.
Debut: 1928.
Valeria Dobrescu — artist decorator
n. 22.01.1897 la Scobeni-Prahova.
Studii libere de artă.
Debut: 1934.
Jana Dușa Poenaru — pictor, grafician
n. 27.01.1905 la Ploiești.
Școala de arte frumoase din București; Facultatea de litere-filosofie.
Debut: 1929.

Rodica Mazilescu (p. 14)

Expositions personnelles à Bucarest en 1970, 1974, 1978, 1981, 1985.

Expositions collectives: 1969 — Biennale d'art décoratif; 1971 — Exposition dédiée au 50-ème anniversaire du P.C.R.; 1972 — Exposition en hommage à la Conférence nationale du P.C.R.; 1973 — Triennale d'art décoratif; Exposition de « Prototypes industriels »; 1976 Triennale d'art décoratif; 1978 — Exposition organisée à l'occasion de la Conférence nationale de l'Union des Arts plastiques de la R.S. de Roumanie.

Expositions internationales: Pérouse (1971), Tokyo (1972), Faenza (1973), Vallauris (1974), Athènes (1976), Erfurt (1978).

Prend part aux Symposiums organisés à Sighișoara (1972, 1973, 1974), Alba Iulia (1975), Curtea de Argeș (1976), Cluj-Napoca (1977).

Monica Vaida (p. 16)

Née le 29 avril 1947 à Zalău. Etudes: Institut d'Arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca — section textiles (1973). Débute en 1973. Prend part régulièrement aux exposition d'Etat, municipales et commémoratives organisées à Bucarest.

Participe aux expositions d'art décoratif roumain ouvertes par l'Union des Arts plastiques à Moscou (1983) et Sofia (1985).

Ioana Bătrînu (p. 17)

Née le 5 août 1960 à Unirea-Ialomița. Diplômée de l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest — section art graphique (1983). Débute en 1983, participant ensuite régulièrement aux expositions d'Etat, républicaines, municipales et commémoratives organisées à Bucarest.

Prix: 1984 — Bourse accordée par l'Union des Arts plastiques.

Daniela Grușevschi (p. 18)

Née le 24 juin 1946 à Bucarest. Diplômée de l'Institut d'Architecture « Ion Mincu » de Bucarest (1971). Débute en 1971 par une exposition personnelle de tapisseries tridimensionnelles à Bucarest, suivie de plusieurs autres en 1974 (« Tradition et innovation »), 1976 (Design vestimentaire), 1979 (Tapisserie spatiale); ensuite à San Francisco et Palo Alto (Three-dimensional Tapestry) en 1980.

A partir de 1973 participe régulièrement aux expositions d'art décoratif organisées à Bucarest ainsi qu'à de nombreuses expositions de groupe.

Expositions d'art roumain ouvertes à l'étranger: 1976 — Athènes; 1977 — Helsinki, Prague, Rotterdam, Dortmundt; 1981 — Berlin, Weimar, New Ruppin; 1981 — Montreal; 1985 — Moscou.

Expositions internationales: Erfurt (Quadriennales d'art décoratif — 1978, 1982); Sao Paulo (XVIIIe Biennale d'art décoratif, 1985). Oeuvre d'art monumental (« L'été ») au Musée d'art de Jérusalem.

Alexandra Gheorghe (p. 19)

Née le 26 janvier 1942 à Ploiești. Études: Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1960—1966). Débute en 1966. Participe aux expositions d'Etat, républicaines, municipales et commémoratives organisées à Bucarest.

Expositions personnelles à Bucarest en 1968, 1972 et 1975.

Expositions d'art décoratif roumain organisées à l'étranger: 1969 — Bruxelles, Beyrouth Paris; 1971 — Budapest, Düsseldorf; 1972 — Budapest, Belgrad, Bochum; 1973 — Hambourg, Prague, Brno; 1976 — Athènes, 1979 — Yougoslavie, Pologne; 1978 — Erfurt; 1982 — Piran.

Concours internationaux: Faenza (1969, 1972, 1973, 1979, 1982); Vallauris (1974, 1976, 1978, 1980).

Prix: 1980 — Prix de la revue « La Céramique moderne » attribué dans le cadre du Concours international de Vallauris.

Hortensia Masichievici (p. 20)

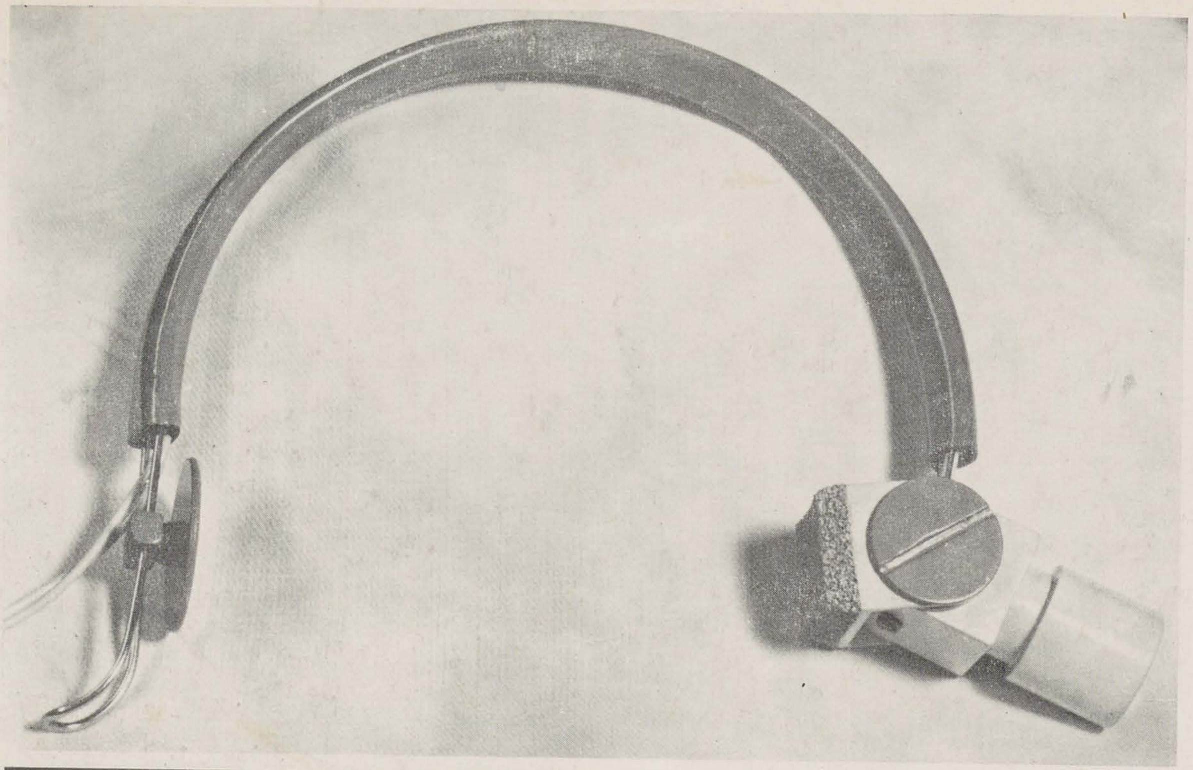
Née le 16 septembre 1917 à Chitila-Bucarest. Etudes: Licence en Droit. Diplômée de l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1948). Débute en 1943 au Salon officiel de dessin. Depuis 1954, participe régulièrement aux expositions d'Etat, républicaines, municipales et commémoratives ouvertes à Bucarest.

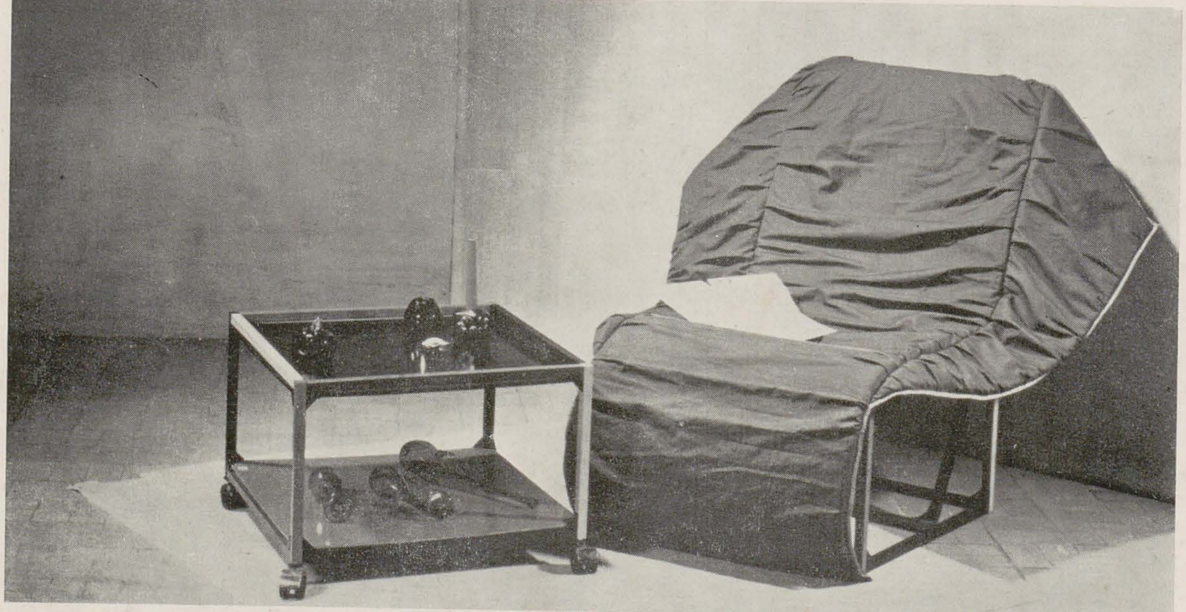
Expositions personnelles: Bucarest (1960, 1965, 1970, 1975, 1980, 1986), Craiova (1966), Jassy (1978), Ludwigsbourg (1969), Stuttgart (1969), Melbourne — Australie (1975), Singen (1979), Munich (1981). Prend part à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger: Athènes, Genève, Voenne, La Havane, Ankara, Istanbul, Rome, Milan, Palerme, Biella, Naples, Sofia, Cologne, Brême, Tel-Aviv, Pyongyang, Santiago (Chili), Helsinki, Sao Paulo, Rabat, Tokyo, Moscou, Cleveland, Boston, New York, Philadelphia, Detroit, Philacelphie, Varsovie, Lagos, Prague, Rotterdam, Liège, Barcelone, Madrid, Banska — Bistritza, Buenos Aires, Canada, Danemark, Uruguay, Pérou, Equateur. Aux expositions d'art roumain organisées à Philadelphie (973) et Boston (1974) l'artiste présente des tapisseries.

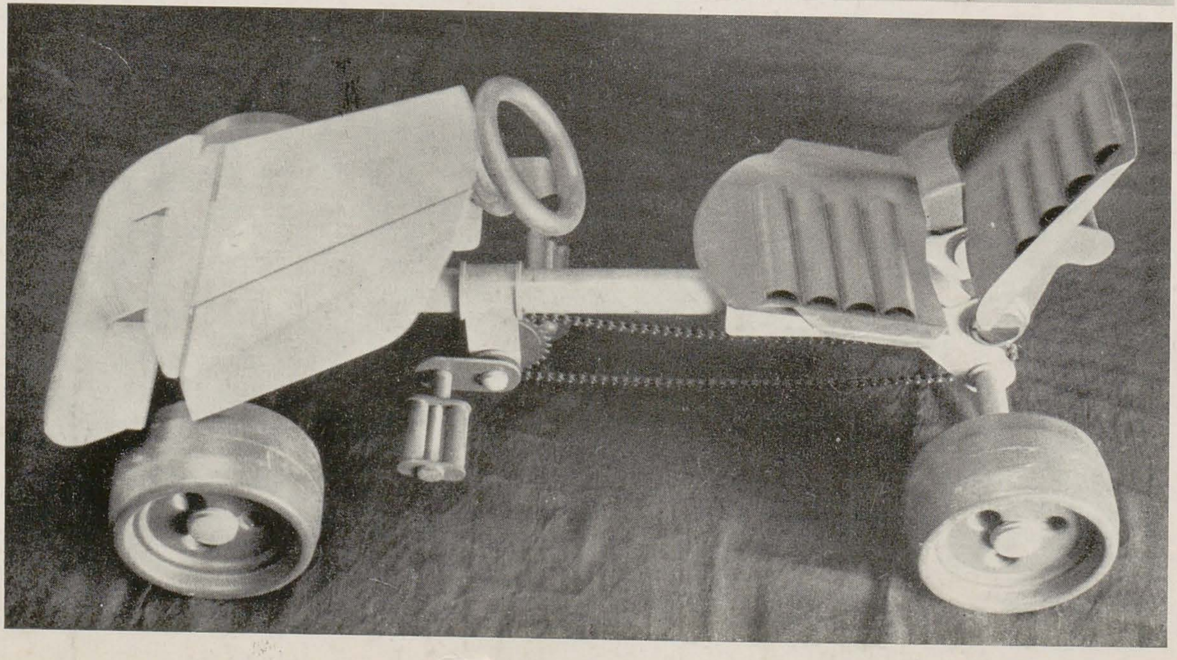
Expositions internationales de gravure: 1958 — Moscou (« Exposition des Pays socialistes »); 1959 — Leipzig (« La Paix dans le monde »); 1960 — Biennale de Venise, Budapest (« Exposition des femmes artistes »); 1962 — Lugano (« Bianco e nero »); 1963 et 1967 — Berlin — R.D.A.; 1967 et 1972 — Tokyo; 1968 — Pescia, Linz; 1970 — Entrevaux (Festival de gravure); 1971 — Ljubljana (Biennale de gravure); 1972, 1974, 1976, 1980 — Frenchen (Biennale de gravure); 1975 — Barcelone; 1977 — Epinal; 1981 — Munich (« Grosse Kunstaustellung); 1982 — Grenchen; 1983 — Frechen (Triennale de gravure).

Prix et récompenses: 1968 — Le Mérite culturel 1-e classe; Médaille d'or « Tommaso Campanella ».

https://biblioteca-digitala.ro







https://biblioteca-digitala.ro